КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА
«НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ»



МИХ. ЛУЗГИН

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ВОПРОСАМ





1 9 2 8

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА
«НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ»

МИХ. ЛУЗГИН

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ВОПРОСАМ

СБОРНИК СТАТЕЙ

1928

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

ОТПЕЧАТАНО
в 5-й типографии „Транспечать"
НКПС. Москва, Южный п., д. 4.
Х. 50. Гиз. № 25942.
Главл. № А9850. Тир. 2000 экз.

ОТ АВТОРА.

Есть вопросы затянувшиеся или неправильное решение которых — прямо ударяет по творчеству пролетписателей, задерживает наш рост, приводит некоторых к творческому тупику, выход из которого приобретается (и не всегда приобретается) ценою беспощадной мучительной растраты творческой энергии, которая бы при иной направленности могла бы принести творческий результат.

Для пролетарского писателя естественно разрешать эти вопросы так, как свойственно их разрешать ленинизму, так, как это вытекает из социальной природы пролетариата. Но иное—неверное их решение постоянно навязывается нам со стороны мелкобуржуазного интеллигентского окружения, со стороны наиболее чутких к этому влиянию малоустойчивых элементов внутри нас самих. Правильные решения, ленинские выводы в литера-...ых вопросах пролетписателям даются в боях, ...вительно нашу точку зрения приходится устанавливать, отсеивая бесчисленное количество «точек» и «точечек», якобы «наших», якобы «революционных», якобы «ленинских». Поэтому, стремясь к полноценному творчеству, стремясь к тому, чтобы

максимум лучших усилий отдавать именно творчеству — пролетписатель обязан, вынужден, не может не быть активным участником происходящей борьбы за правильное разрешение литературных проблем против всяческих извращений. Пролетписатель никому не может передоверить эту борьбу, ибо по существу она есть его собственная борьба, борьба пролетписателя за то, чтобы ему не мешали творить посильно то искусство, которое нужно рабочему классу.

Собранные здесь статьи, продиктованные именно этими насущными потребностями проистекающей борьбы — при всех своих многочисленных недостатках — неизбежных в тех условиях, в которых они написаны — имеют ту особенность, внутренне их об'единяющую, что все они касаются как раз вопросов, правильное решение которых особенно важно для пролетписателя, тех вопросов, в которые — сознательно и бессознательно — в борьбе вносилась наибольшая путаница. «Теоретичность» их только кажущаяся — они всеми корнями своими увязаны с конкретной творческой практикой — эта практика различна у тех, кто, скажем, по вопросу об об'ективном содержании искусства придерживается взглядов Чужака, или взглядов Воронского-Полонского, или, наконец, тех взглядов, которые характеризуют собранные здесь статьи.

Указанная особенность этих статей и делает целесообразным их об'единение в отдельной книжке.

О ХАРАКТЕРЕ НЕКОТОРЫХ ОШИБОК.

I.

Теория т. Полонского о напостовцах, потерявших свое первородство, может рассчитывать только на очень наивных людей. По этой теории имеется два напостовства—«классическое» и «неонапостовство». Первое—богдановское, пролеткультовское, плетнёвское (??); второе, собственно говоря, по привычке лишь именуется напостовством, ибо оно «камня на камне не оставило от прежнего» и тем самым представляет собой явление совершенно новое. Доказать это утверждение как по части обвинения в богдановщине, так и характеристики современного напостовства совершенно невозможно. Наоборот, факты, документы, статьи свидетельствуют о том, что и «старое» и «новое» напостовство всегда боролось с богдановщиной и пролеткультовщиной. Мы отсылаем интересующихся товарищей к работе Л. Авербаха «Наши литературные разногласия», где имеется достаточно материала по данному вопросу. Но В. Полонского доказательства и не интересуют. Как не понимал он условий и форм классовой борьбы в области идеологии, в частности, в литературе раньше,

так точно не понимает он их и теперь. Как было чуждо его расплывчатой культуртрегерской позиции напостовство раньше, так непонятно оно для него и теперь. Всякие изменения, исправления в линии напостовства он воспринимает как отказ от напостовства не столько потому, что этому верит, сколько потому, что этого хочет. Желаемое здесь принимается за сущее...

В полном соответствии с взглядами т. Полонского находится делаемое некоторыми товарищами допущение, что, примерно, до 1925 года «Красная Новь» не имела за собой никаких ошибок, что ее деятельность того времени вполне исчерпывалась тем бесспорно положительным значением, которое она сыграла в отношении первоначального накопления литературно-попутнических сил.

Известные всем ошибки этого журнала, ошибки его руководства в наши дни суть, таким образом, ошибки, вытекающие из того, что «Красная Новь» продолжает прежнюю, некогда безусловно верную линию в обстановке, изменившейся без учета этого изменения, отсюда вырастает некоторое противоречие—источник всех зол.

Что же получается? До 1925 года «Красная Новь» имела во всех отношениях безукоризненную линию. Но напостовство, как известно, именно в эти годы вело самую решительную борьбу с «Красной Новью». Выходит, что напостовство вело борьбу с верной линией «Красной Нови» и тем самым совершало коренную ошибку. Едва ли можно возражать против

неизбежности этого вывода при указанных посылках. Приходится или отвергнуть самые посылки или... признать: ошибались, мол, но это ошибки «левых», а с левым ребячеством напостовство покончило. При таком понимании смысла отстранения «левых» возникает почва для теории о двух напостовствах: «старом» и «новом». Линия «старого» напостовства противостояла линии «Красной Нови». Но линия «Красной Нови» была верна. Значит, все напостовство того времени, «старое классическое напостовство, было проявлением в литературной области детской болезни левизны» (Полонский), оно вычеркивается, от него надо отречься—жизнь начинается сегодня, когда Авербах, Либединский и т. д. посыпают в покаянном припадке головы пеплом, а «Красная Новь» поспешно совершает ошибку за ошибкой, стремясь наверстать упущенное.

Такова вполне законченная, додуманная до конца схема отношений и событий, заостренная об'ективно против напостовства, тем самым против массового пролетписательского движения. Нечего и говорить, что никакой мало-мальски серьезной критики схема эта выдержать не может. Она цинически игнорирует историю, она чудовищно извращает факты, она только потому снисходит до признания теперешних ошибок «Красной Нови», что эти ошибки совершаются сейчас на глазах у всех и абсолютно невозможно их замазать [1]). А подождите пару лет!..

---

[1]) Статья написана в апреле 1927 г., т.-е., когда «Кр. Новь» проводила еще линию А. Воронского. М. Л.

II.

Неправильно рассматривать напостовство вне связи его с пролетписательским движением. Напостовство—как определенная система взглядов—хотело быть применением ленинизма к литературной области. Тем самым напостовство не могло не быть с самого начала идеологией формирующегося массового пролетписательского движения. Это последнее, впервые в мировой истории, получило в результате Октября возможность возникновения и развития у нас в советской России. Для многих и многих оно было совершенно неожиданно, общая формулировка Ленина о культурной революции не всеми была надлежащим образом понята, формы нашего движения не укладывались ни в какие схемы, и т. д., и т. п. В начавшейся борьбе против движения многие приняли участие по ошибке, восприняв его как некую доктринерскую затею, некое повторение пролеткультовщины, печальный опыт которой был тогда особенно свеж.

Какова должна была быть политика такого органа, как «Красная Новь», в эпоху зарождения массового писательского движения? Было ли правильным ограничиваться привлечением попутчиков, на сто процентов игнорируя движение, в лучшем (в действительности в худшем) случае соглашаясь признать того или другого отдельного талантливого представителя этого движения, признать для того, чтобы противопоставить? Нет, это было неправиль-

ным, было самоубийственным, было вредным. Приходится констатировать, что именно такую линию заняла «Красная Новь» с самого начала, и так как эта практика никак не могла быть согласована с ленинской точкой зрения на культурную революцию,— теоретическое обоснование ее троцкизмом—«пролетарского искусства нет, и не может быть»—было естественным, необходимым, неизбежным. Одно время, правда, можно было надеяться, что дело так далеко не зайдет, но эти надежды оказались беспочвенными и несостоятельными.

Период конструирования—самый ответственный период для всякой формы рабочего движения. Либо классовые грани будут намечены не четко, классовая природа будет затушевываться, движение будет развиваться не в противопоставлении другим классам—и тогда возможность оппортунистического перерождения становится, как это подтверждает опыт, почти неизбежной; либо эти грани, это противопоставление будет проведено до конца—и тогда создастся классово-определенная, стойкая организация. Массовое литдвижение точно также пережило этот период. Необходимость четкого идеологического и организационного противопоставления себя всем другим обострялась тем, что существующие буржуазные и мелко-буржуазные писательские организации, располагающие культурным преимуществом, традициями, организационным опытом могли с большим успехом вести борьбу с молодым классово-чуждым им движением. Они не замедлили

учуять растущую угрозу их литературной монополии.

Основная ошибка напостовства того периода,— ошибка, признаваемая нами,—это неверный подход к попутчикам. Поскольку период конструирования пролетписательского движения — такой период, когда оно меньше всего могло бы быть реальным фактором литературной политики, будучи, главным образом, ее об'ектом, постольку возможные вредные последствия этой ошибки не могли (и это хорошо) реализоваться в полной мере. Как могла возникнуть эта ошибка? Как мы уже сказали, исторической задачей пролетписательского движения тогда была задача самоопределения, размежевания. Естественно, что в литературе, в полемике, даже в документах того времени выпирает и подчеркивается, главным образом, все то в попутничестве, что в нем отрицательного, что отмежевывает его от пролетлитературы. Односторонность эта была естественна, жизненно необходима молодому движению, которое еще и думать не могло о том, чтобы фактически повести за собой попутничество. Попытка такого рода в то время при творческой и организационной слабости движения могла бы привести к обратным результатам. Одностороннее отношение к попутничеству напостовства того периода было не чем иным, как отражением и выражением необходимого этапа в развитии пролетписательского движения.

Можно ли было избегнуть этой односторонности? При ином сочетании условий—можно. Можно ли было углубить эту односторонность, возвести ее в принцип, обосновать ее теоретически, и т. д., и т. п.? Тенденции этого рода имели место.

Чтобы понять, в чем тут суть, надо вспомнить существовавшую обстановку. Если политика партии по отношению к пролетписательскому движению никогда не оставляла места для двух мнений, если XIII с'езд партии вполне четко и недвусмысленно наметил партлинию в литературе, то не чем иным как срывом этой линии была политика «Красной Нови». Этот влиятельный орган, сделавший очень много для привлечения попутчиков, оказался совершенно несостоятельным в отношении пролетписательского движения, встретив его, что называется, в штыки. Вместо сочувствия—высокомерная травля, вместо поддержки и помощи—отрицание самой возможности движения и т. д. Действие родит противодействие. Иметь в качестве врага такой орган, как «Красная Новь» для молодого, не окрепшего еще движения—не шутка. Вместо того, чтобы содействовать более нормальному, спокойному, закономерному, в условиях рабочей диктатуры ходу борьбы, «Красная Новь» в действительности содействовала ее обострению, став по сути на сторону естественных врагов движения. Напостовский перегиб палки, по превосходному выражению т. Авербаха, «был для того перио-

да естественной закономерной реакцией на исключительные ошибки их противников» (см. предисловие «Наши литературные разногласия»). Чем сильнее били враги пролетлитературы по движению, чем острее противопоставляли они попутчика как единственно мыслимого писателя в переходную нашу эпоху, тем более усугублялась односторонность отношения напостовства к попутчикам, тем резче становилась тенденция, ведущая к отрицанию попутничества вообще («попутчик контр-революционен» и т. п.).

Надо сказать со всей решительностью, что этой усугубленной ошибки напостовство не совершило и тем самым не допустило искажения основной линии напостовства. Как только окрепло движение, подросло творчески, оформилось организационно, — закончился процесс конституирования, и опасности, связанные с этим процессом, отступили на задний план,—напостовство ребром поставило вопрос о конкретизации отношения к попутничеству. Это было необходимо и своевременно, так как оформившееся движение вплотную подошло к следующему этапу, где оно уже не только об'ект литполитики, но и реальный фактор ее. И тут выяснилось, что внутри напостовства имелись отдельные элементы, которые считали, что одностороннее отношение к попутчику есть линия обязательная для напостовства, вытекающая из природы

попутчика, который-де вовсе даже и не попутчик. Нечего и говорить, что такая точка зрения, всецело увязывающаяся с паническим отношением партоппозиции к кулаку и новой буржуазии, ничего общего с основами напостовства не имела и иметь не могла. Борьба против так называемых «левых» была, в сущности, борьбой за основы напостовства против попыток их искажения.

Поэтому наивными в лучшем случае являются рассуждения т. Полонского о «неонапостовстве», не оставившем «камня на камне» от своего прошлого. Именно потому, что ошибка в отношениях к попутчикам была ошибкой, т.-е. не вытекала из основной напостовской установки, а была доведена до уровня ошибки лишь как реакция на ошибки противников, при известных условиях могла быть избегнута, именно поэтому напостовство могло ее исправить, не прибегая к ревизии основной напостовской линии, могло отбросить «левых», пытавшихся эту линию ревизовать. Так обстоит дело на том участке, который «обрабатывает» т. Полонский.

Для того, чтобы показать, как обстоит дело с утверждением прошлой «невинности» «Красной Нови», достаточно сослаться на сказанное раньше. И слепому видно, насколько верна такая линия, суть которой сводится к непониманию основных

фактов эпохи, к отрицанию пролетписательского движения, к борьбе с ним, к возведению попутнической литературы на положение единственной мыслимой и возможной литературы советской России. Таким образом, то, что теперешние ошибки «Красной Нови» не «единственные» ошибки, это положение совершенно бесспорно. Но дело не только в этом. Сегодняшние ошибки этого журнала по своей природе совершенно однородны с прежними ошибками. Резолюция ЦК ВКП(б) о политике в художественной литературе положила конец неприкрытой борьбе против пролетписательского движения, но система тихого саботажа осталась. Достаточно упомянуть о таких общеизвестных фактах, как то, что самая резолюция партии в журнале напечатана не была, что ни одной статьи в целях ее популяризации редакция не удосужилась поместить, что статьи фактического руководителя «Красной Нови» т. Воронского на деле шли вразрез с основами резолюции (см. Воронский «О простых писателях», «Красная Новь», книга № 3, 1926 г.). Последовательным дополнением этого перечня является теперешнее раздувание «Красной Новью», в противовес ВАПП'а, такой организации, как «Перевал», попытки сорвать политику федерации, в которой ВАПП неизбежно займет надлежащее место, и многое другое. Кто не понимает связи всех этих фактов и фактиков с формулой—«пролетискусства нет и не будет», тот не понимает ничего. У «Красной Нови» есть линия последователь-

но проводимая, и эта линия противоречит политике партии в художественной литературе. Напостовство боролось против нее со дня своего возникновения, борется сейчас и будет бороться до конца.

III.

О едином литературном фронте хлопочет т. Полонский, будучи преисполнен самых похвальных намерений. Но ежели в старом напостовстве не обнаружено ничегошеньки положительного, само собой разумеется, что единый фронт этот должен возникнуть вопреки напостовству, отбрасывая его. Статья Полонского «К единому литературному фронту» («Печать и Революция», книга 1) иллюстрирует, каким кастрированным ублюдком должно сделаться напостовство для того, чтобы удовлетворить тов. Полонского. Такому именно напостовству он согласен итти навстречу, с таким именно напостовством он желал бы иметь «единый фронт». Само собой разумеется, что действительный ход событий идет в обратном порядке, что действительный ход событий ведет и приведет к единому фронту вопреки т. Полонскому, линия которого ничем существенным от линии «Красной Нови» до сих пор не отличалась. На непонимание этого рассчитан лицемерный призыв тов. Полонского. Его назначение—толкать напостовство к отказу от

самого себя. Но умысел сей обречен, ибо уж очень нетрудно разглядеть грубый шпагат, которым кое-как стянуты все эти якобы хитроумные рассуждения.

Стоящие перед ВАПП'ом ныне ответственнейшие задачи, возникающие в связи с ними новые вопросы—работы в Федерации, национальной политики, сочетания массовости организации с углубленной учебой и т. д., и т. п.—будут разрешены движением также по-большевистски, по-ленински—по-напостовски, как они разрешались и до сих пор.

ГЕРОЙ «ТРЕТЬЕЙ» ЛИНИИ.

Твердая линия партии в вопросах художественной литературы положила конец попыткам троцкистов навязать свою систему литполитики ленинской партии, уничтожила возможность всякой спекуляции в этом направлении. «Воронщина» как система политики, отрицающая пролетлитературу и пролетписательское движение, ориентирующаяся исключительно на интеллигента-попутчика как единственно мыслимого писателя революции, теперь есть, по существу, явление непартийное, хотя бы оно и имело еще своих представителей внутри партии. Теперь этого рода тезисы возможно выдвигать, лишь откровенно противопоставляя их тому, что решила и проводит партия, осуждая и отрицая решеное и проводимое партией.

Тем не менее, борьба не окончена. Жестоко ошибаются товарищи, думающие таким образом. Там, где разгромлены принципы,—там на арену выползает беспринципность. Там, где уничтожена возмож-

ность системы,—там торопится занять «освободившиеся» позиции эклектическая бессистемность. Нетрудно понять, что беспринципность и эклектика в данном случае об'ективно выполняют роль все той же «воронщины», но это—маскирующаяся, приспособляющаяся «воронщина» в той ее форме, которую наиболее трудно распознавать. Новый этап борьбы требует вследствие этого особой внимательности, выдержки, зоркости, он особо труден и неприятен: легко бороться с противником, который весь виден, который не прячется, не напускает тумана, сам откровенно признает себя противником. Иное дело—противник скользкий, как уж, который сегодня выдает себя за «друга», а завтра наносит удар.

Описанный выше противник—это многоликое существо, воплощающее в себе все разновидности литературного оппортунизма, существует, конечно, не первый день. Но именно сегодня этот противник, это существо «фукцирует» особенно энергично, оно распространяется, оно—робкое по природе— вдруг осмелело и явно желает делать «погоду»: одних оно приголубит, других всенародно «разоблачит», третьих «отлучит» от ленинизма и т. д., и т. п.

Образчиком такого «фукцирования» следует, в частности, признать и последнее литературное выступление т. Полонского на страницах «Нового Мира».

В той жестокой борьбе ленинцев с троцкистами в литературе,—в борьбе, которой резолюция партии подвела итог, т. Полонский с самого начала не при-

соединился формально ни к одной из борющихся сторон. Вместо этого он судорожно пытался нащупать призрак, некую «третью линию»—синюю птицу, не существующую в природе. В дискуссии выдвинулся целый ряд вопросов первостепенной важности, вокруг которых и велась борьба. С точки зрения развития литературы, с точки зрения культурной революции пролетариата требовалось во что бы то ни стало дать на эти вопросы недвусмысленные ответы. Троцкисты давали—одни, ленинцы—другие. И по каждому из этих вопросов Полонский ухитрился увильнуть от прямого ответа, отделаться фразой, надуманной абстракцией, об'ективная роль которых сводилась к поддержке врагов пролетарской литературы. Такая установка ни к чему доброму привести не могла.

В настоящей статье мы ставим себе задачу вскрыть эту позицию т. Полонского, показать корни того неизбежного скатывания его в болото «воронщины», свидетелями которого мы теперь являемся. Для этого нам нет надобности разбирать все, написанное т. Полонским. Интерес в этом отношении представляют, главным образом, статьи, написанные в период дискуссии и об'единенные в книжке «Марксизм и критика» (изд. 1927 г.). Написанное позднее представляет собою или повторение того, что имелось у него уже и раньше, или «образцы» применения на практике «теоретических» взглядов автора, о качестве которой можно судить по качеству «теорий».

СОЦИАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА.

Этот вопрос особенно остро стоял в истекшей дискуссии.

«Искусство есть познание жизни», писал т. Воронский, стирая качественную разницу между искусством и наукой, затушевывая роль искусства как организатора чувств, замазывая классовую его природу. Это было определение троцкистского течения в литературе,—определение, целиком увязывающееся со всей практикой этого течения. Оно неполно и неточно, а следовательно, неверно, возражали напостовцы. Познание жизни искусством,—говорили они, ссылаясь на определение т. Бухарина,—одна из его функций, подчиненная задаче эмоционального заражения.

«Искусство, являясь одним из средств познания классом общественной жизни, образно организует мысли и чувства читателей через эмоциональное заражение» (Авербах—«За пролетарскую литературу». 1926).

К кому присоединился Полонский? Ни к кому. Его, видите ли, не удовлетворила ни одна из формул: «Первая—узка, вторая (напостовская)—широка», писал он в полемике с т. Лелевичем («Марксизм и критика», стр. 37). «Искусство—не только познание жизни, но самопознание общественного человека, т.-е. представителями известного общественного класса. Искусство—средство систематизации чувств в образах. Оно вместе с тем—орудие классового самопознания».

Можно было бы спросить т. Полонского, почему самопознание, по его мнению, не охватывается формулой Воронского—«искусство—познание жизни»? Можно было бы, далее, спросить т. Полонского, мог ли он не знать, что напостовцы дрались с Воронским именно за классовое значение и понимание искусства в противовес «абсолютному», почему в таком случае он не считал возможным присоединиться, хотя бы в основном, хотя бы с оговорками, к напостовцам? Вопросы эти излишни. Созерцая литературно-политическую борьбу двух течений, двух формул, из которых каждая имела свой классовый смысл, т. Полонский ставил себе «оригинальную» задачу найти «третью», которая бы была вернее верного, которая бы возвышалась над борющимися, как некий Эльбрус кристальной чистоты. Это была самая высокая точка, до которой он мог подняться. В смысле метода это было не выше метода, критикуемого Полонским Воронского. «Самопознание класса»—вот все, что он мог противопоставить напостовцам, воображая, что это действительно нечто такое, что дает ему основание не присоединяться ни к кому. Печальная ошибка и недоразумение.

ОТ ПЛЕХАНОВА—К АРВАТОВУ.

Не менее остро в дискуссии стоял вопрос о содержании и форме. Вопрос этот, крайне сложный и в гносеологии, приобретает специфическое усложнение в специфической области искусства и, конечно,

с ним не покончено и до сих пор, и не скоро еще будет покончено.

Однако, в дискуссии он стоял в своеобразной постановке, в сущности, марксизмом уясненной, и поэтому ссылкой на «сложность проблемы» уклониться от прямого ответа не мог бы никто.

Основоположник марксистской критики, Плеханов, рассматривает всякое литературное произведение, всякий литературный факт как общественное явление, исторически обусловленное и исторически изменяющееся, учитывая при этом, что такая область идеологии, как искусство, с одной стороны, находится не в непосредственной зависимости от базиса и, с другой, подвергается влиянию всех других идеологических «надстроек».

Рассматривать данный литературный факт исторически—это значит установить конкретную историческую обстановку, которая его обусловила, особенности этой обстановки, понять, почему именно для данной эпохи данный литературный факт естествен и характерен. Для этого необходим анализ содержания произведения во всем его своеобразии, необходимо найти его «социологический эквивалент». Содержание произведения определяется теми идеями, которыми живут классы данной эпохи. Но, говорит Плеханов, и «особености творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается... Вот почему определение социологического эквивалента

(курсив мой.—М. Л.) всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение». Анализ содержания, таким образом, по-Плеханову, не тождественен с анализом формы. С другой стороны, анализ формы есть социологический анализ, есть доведение определения социологического эквивалента до надлежащей полноты, в чем и заключается единство обоих актов. Ориентируясь на интеллигентов-попутчиков как на писателей, выразителей революции, представители литературного троцкизма неизбежно вынуждены были разбавлять водой острый плехановский метод. Социологический эквивалент некоторых произведений не всегда мог содействовать укреплению позиции «воронщиков». Отсюда самое разнообразное толкование плехановского метода. И в плоскости отождествления анализа содержания и формы, и в плоскости толкования формального анализа, как анализа не социологического, с перенесением на него центра внимания, и т. д., и т. п. Здесь проходил мостик к «социологическим» формалистам типа Арватова и просто к формалистам. Все эти «толкования» и вся соответствующая практика имела смысл затушевывания классовой сути литературы

в целях опровержения напостовской точки зрения, утверждавшей наличие, рост и неизбежность роста четко-классовой литературы пролетариата.

Вопрос был настолько ясен и прост, что всякая попытка увильнуть от него, отделаться пустой и звонкой фразой могла означать об'ективно только поддержку врагов пролетлитературы. Какова же была точка зрения т. Полонского?

«Содержание и форма,—писал он в полемике с Лелевичем («Марксизм и критика», стр. 25),—одно неразрывно спаянное, нераз'единимое явление, в котором содержание нами воспринимается через форму, а форма—не что иное, как содержание, возведенное в степень искусства».

И выше: «в поэтическом произведении оторвать поэтическое содержание от поэтической формы с точки зрения материалистической эстетики, все равно, что утверждать независимое существование души и тела».

Не наша задача защищать здесь Лелевича, не безгрешного по части вульгаризации, но в том, о чем шел спор, он был, в основном, прав.

Конечно, в художественном произведении, взятом как результат, содержание и форма, есть действительно «одно неразрывно спаянное, нераз'единимое явление». Но стоит только подойти к нему, как подходил Плеханов, взглянуть на него, как на процесс, взять его в динамике, в развитии, в оформлении (как, единственно, и следует подходить марксисту),—тотчас станет видна безжизненность, по-

знавательная выхолощенность голой формулы о единстве. Критик обязан будет в своем анализе как бы вновь пройти тот путь, который прошел (хотя бы бессознательно) художник, обязан будет показать, как содержание эпохи определило выбор художником содержания произведения, определило оформление его. Говоря о двух последовательных актах критического анализа, Плеханов имел их в виду, именно как два следующих друг за другом акта, взаимно друг другу необходимых. И он был совершенно прав.

Методологически неверно анализ содержания сливать с анализом формы. Бой шел именно в отношении этого методологического указания Плеханова.

Напостовцы спрашивали—верно это или неверно, что «ложная идея», положенная в основу художественного произведения, бьет по эстетическим достоинствам произведения? Напостовцы спрашивали, верно это или неверно, что когда художники слепы «к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние» (Плеханов—«Искусство»). Те, у кого в произведениях, в силу классовых причин, содержались лишь идеи сильно пониженной природы, те не принимали этого положения марксизма, те отвергали, или «истолковывали» тем самым и «плехановскую» методологию, те были по одну сторону баррикад.

Те, кто, как напостовцы, боролись за пролетарскую литературу,—литературу, вдохновляющуюся важнейшими общественными идеями нашего времени, те отстаивали ортодоксию марксистской эстетики, те боролись за партийную линию в литературе. Вот о чем шел спор.

Что же имел в виду т. Полонский, противопоставляя свою формулу напостовским формулировкам? Может быть, он хотел дать простое статическое описание литературного явления? Может быть, может быть... Но тогда что же это значит с «точки зрения материалистической эстетики, оторвать в поэтическом произведении поэтическое содержание от поэтической формы, все равно, что утверждать независимое существование души и тела»?

Или, может быть, т. Полонский хочет сказать, что именно во взятом статически художественном произведении нельзя оторвать содержание от формы? Но ведь это же и вообще невозможно. А главное, зачем самому т. Полонскому брать литературные явления таким образом? Для марксиста ведь это совсем необязательно. «С точки зрения материалистической эстетики»... Уж не думает ли т. Полонский, что нельзя «отрывать» содержание от формы, даже так, как это делает Плеханов? Но как же тогда быть с социологическим эквивалентом? И что же тогда остается у т. Полонского, что давало бы ему право ссылаться на Плеханова?

Одно из двух: или это только маневр для того, чтобы уклониться от прямого ответа по основному вопросу, или это прямой разрыв с методологией Плеханова, прямой скат к Арватову, который отныне получает себе нового последователя и ученика.

Но — в сторону предположения и догадки! И в этом случае, как и в других, Полонский не пожелал понять смысла происходившей борьбы. И здесь его формула, его мертвая абстракция по существу означает все то же: желание утвердиться «ни в тех, ни в сех», найти некую «третью» точку зрения, которая бы противостояла всем другим. И в этом случае, как и в других, это желание на деле означает пинок пролетарской литературе и поддержку ее откровенным врагам.

ОТ АРВАТОВА К РЕЛЯТИВИЗМУ.

Читатель уже заметил, что тезис о классовости искусства т. Полонский усвоил крепко. Посмотрим же, что из этого обстоятельства, по мнению т. Полонского, вытекает.

«Всякое искусство искажает об'ективный мир в том именно смысле, что является искусством классовым, т.-е. отражающим мир под классовым углом зрения». (Курсив мой. М. Л.), заявляет он на 38 стр. своей книги. И поясняет далее: «В эпопее, которую может создать художник пролетариата, внешний мир будет преломлен сквозь классовую

призму пролетариата, ибо в искусстве своем отразит себя и свое понимание мира. Когда же этот мир, по-своему, преломляют Пильняк, Иванов и др.,— странно слышать от марксиста-критика сетования на то, что они «искажают», т.-е. преподносят нам не с точки зрения пролетариата, а со своей мелко-буржуазной точки зрения».

Что-то знакомое есть в этих мыслях. Это пахнет релятивизмом, — заметил по этому поводу Лелевич. Страшное слово произнесено. Что вы, что вы, какой релятивизм? — заторопился Полонский, — ведь вон вы и сами, т. Лелевич, пишете:

«Всякое и даже будущее бесклассовое искусство «искажает» жизнь постольку-поскольку» (стр. 119 «Марксизм и критика»). (Не мешает здесь, для истории отметить, что у т. Лелевича слово «искажает» взято в кавычки). И тут уж целый водопад всякого рода «пояснений», «вразумлений» и «толкований».

«Классовое искусство может совершенно точно воспроизводить основные тенденции жизни» (стр. 120), так что если оно и искажает, то это «заключается не в искажении основных тенденций, но в своеобразном распределении света и теней в освещении, в эмоциональной характеристике явлений» и т. д.

«Можно было бы (почему было бы? — М. Л.) сказать, что развитие искусства стремится к воспроизведению совершенно об'ективной картины мира и достигает полного об'ективизма в бесклассовом обществе».

Какой же это релятивизм, т. Лелевич? И верно, какой же это релятивизм?

Для того, чтобы отстаивать ту или иную точку зрения, — ленинскую материалистическую, богдановскую релятивистскую, — надо стоять на одной из них, надо быть... убежденным в чем-либо, надо не быть Полонским. Например, будучи богдановцем, действительно, можно было бы сказать, что искусство достигнет полного об'ективизма в бесклассовом обществе, ибо, по-Богданову, общезначимое — об'ективно. Но т. Полонский ведь этого не говорит. Он только допускает, что «можно было бы сказать». А так как, с точки зрения современного материализма, исторически условны пределы приближения наших знаний к об'ективной абсолютной истине при безусловном приближении к ней, и наши представления о вещах поэтому не могут быть в полной мере им адэкватны, то лучше уж будет не говорить.

В погоне за «третьей» линией т. Полонский, что называется, дал «маху» и, будучи уличен, изворачивается, забрасывая оппонентов бесчисленным количеством оговорочек, скользких, двусмысленных и неощутимых, как дым.

Конечно, формула о том, что всякое искусство, будучи классовым, искажает мир, — формула релятивистская. Недаром для т. Полонского «искажение» мира пролетариатом в искусстве равно искажению его мелко-буржуазным искусством попутчиков. Последовательное применение формулы может озна-

чать лишь одно: никакое об'ективное неискаженное отражение действительности искусством в классовом обществе невозможно. И значит, всякий класс, независимо от его положения в обществе, имеет и принимает за об'ективную ту картину мира, которую сам же и создает. Для марксиста-диалектика дело представляется существенно иначе. Степень об'ективности искусства находится в прямой зависимости от отношения класса — творца данного искусства — к социальной действительности. Нет надобности здесь подробно иллюстрировать это положение. Достаточно напомнить, что степень об'ективности искусства классов в эпохи их под'ема будет одна, степень об'ективности их искусства в эпохи упадка будет другая. В частности, в нашу эпоху пролетариат, в силу его исторической роли, в своем искусстве дает наиболее об'ективное отражение социальной действительности, он прямо заинтересован в том, чтобы познавать явления такими, каковы они есть. Напротив, искусство буржуазии нашей эпохи — наименее об'ективное искусство, искажающее действительность не только в смысле эмоциональной окраски, но и по части основных тенденций.

Когда тов. Полонский заявляет позднее, что классовое искусство может совершенно точно воспроизводить основные тенденции жизни, и искажение заключается лишь в своеобразном распределении света и теней, то это, во-первых, обычное его отступление и замазывание, во-вторых, очень по-

спешное отступление и, вследствие этого, очень плохое замазывание.

«Своеобразное распределение света и теней»... Оно всегда таково, что искажает верно воспроизводимые основные тенденции, или в других случаях оно, наоборот, дополняет, уточняет верность основных тенденций? Если всегда искажает, тогда, т. Полонский, напрасно вы трудились. Изгнанный через дверь релятивизм лезет к вам в окно. Если не всегда, то что вообще остается от формулы — «всякое искусство искажает об'ективный мир — в том смысле, что является искусством классовым?» Классовость искусства всегда равна его искажению или не всегда? От этого вопроса не отвертишься ничем. Ни тем, что об'ективность всякого искусства, в том числе и об'ективность искусства пролетариата, ограничена общей относительностью человеческих представлений и знаний, ни спецификой произведений искусства, которые отбирают и обобщают лишь определенные ряды явлений действительности. Все это так, но это не есть искажение, а нечто другое, и это нечто другое совсем «не в том смысле», что «всякое искусство — классовое» и т. д.

Стремление утвердиться на «третьей» линии подшутило над т. Полонским. Напостовцы отстаивают пролетарское искусство, зовут попутчиков приблизиться к мировоззрению пролетариата. А ведь, кроме пролетариата, закономерно существуют другие классы. И это ведь аксиома, что они смотрят на

кеща сквозь свою классовую призму, а пролетариат смотрит через свою, так в чем же дело? Все классы— классы. Все черненькие, все прыгают! Над классами — только т. Полонский, правда, очень снисходительный т. Полонский: искажайте себя каждый на свой куток и да будут среди вас мир и благоволение!

Эта немудрая «философия», конечно, не есть философия релятивизма. Она слишком убога для этого. Релятивизм, естественно, выступает на сцену лишь в том случае, если принять позицию т. Полонского всерьез и посмотреть, куда и как она может вести. Ближайшим же образом — это типичная дешевая интеллигентская «философия». В поисках «третьей» линии, в попытках в проистекавшей борьбе сесть между стульями, т. Полонский нашел, наконец, то, чего искал.

«ОРИГИНАЛЬНАЯ» ТЕОРИЯ № 1 ТОВ. ПОЛОНСКОГО.

Из предыдущего можно было видеть, сколь невысокого мнения т. Полонский о пролетписателе: искажаешь, братику, искажаешь, попутчики искажают и ты искажаешь, чего уж там. Единственное утешение, правда, крайне слабое, можно получить разве в том, что и покойничкам-классикам достается как следует. Больше того, классики ведь искажали «вчерашними техническими средствами» «вчерашний день», а современные писатели «обрабатывают», как-никак, «современными техническими средствами» «сегодняшний день».

Это—несомненное преимущество современных.

«Уж будто бы современная литература, в лице наиболее выдающихся попутчиков, не дает примеров, когда современный писатель чуточку, хоть на полшага, ушел вперед от классиков? Разумеется, такие примеры есть»... «Почему не перенять... коекакие из достижений? Или это зазорно? Неуместно? Постыдно поучиться у попутчиков? Но ведь это и есть комчванство! Не стыдились же мы обучаться у военных специалистов и буржуазных инженеров...» «Я здесь не говорю о том, что предпочтение, оказываемое писателям прошлых эпох, перед писателями нашего времени (в качестве технических образов) есть большая и серьезная ошибка. Смешно отрицать классиков, но разве не столь же смешно утверждать полезность только классических литературных влияний? Как-будто классики и в области идеологии и в области художественной формы не являются отражением (пусть великолепным) вчерашнего дня»? Кстати, и резолюция ЦК «подчеркнула значение многих попутчиков как квалифицированных специалистов литературной техники».

Все это читатель найдет на стр. 132—134 книжки т. Полонского.

Итак, небольшая, и несерьезная, но все же ошибочка есть. Уж слишком односторонне пролетлитература взялась за классиков. Это вопрос «спорный», допускает т. Полонский, но ведь резолюция ЦК ВКП(б) «внесла ясность». И т. Полонский предостерегает. Великая наша благодарность т. Полонскому, а мы и не заметили было!

Но тут возникает вопросец: вот «лефы», скажем. Чем не мастера литтехники? Несомненные мастера. Почему же, однако, т. Полонский так ими недоволен? Вот, послушаешься, пойдешь к ним на выучку, а тут тебе сейчас и нагоняй: лефы-де не имеют органического слияния с рабочим классом, они «делатели идеологических вещей» и т. д., а эпоха требует от мастера, «который хочет быть пролетарским художником, пролетарской революции, пролетарским рупором», «органической связи с рабочим классом (см. ст. В. Полонского — «Художники и классы» в № 9 «Печати и Революции» 1927 г.).

Сомнение это наше вполне закономерно и проистекает вот из чего. Ставя попутчиков на один уровень с классиками и даже несколько впереди, т. Полонский поступает весьма последовательно и в полном согласии с своей формулой о том, что классовый характер искусства равен искажению действительности. С этой точки зрения роль и характер классической литературы, созданной отживающими классами, созданной в эпохи их под'ема, расцвета, эпохи зрелого раздумья, совершенно непостижима. Это искусство, эта литература, достигшая наибольшей об'ективности, наибольшей гармоничности содержания и формы, давшая непревзойденные образцы критики современной действительности и даже самокритики, приравнивается к искусству эпохи упадка этих классов, искусству эпигонов, искусству насквозь суб'ективному, подлинно искажающему дей-

ствительность, уходящему от нее в лабораторию литературной техники, превращаемой в самоцель. Приравнивается потому, что для т. Полонского с высоты его метафизических абстракций все кошки серы. Тов. Полонский не понимает и, вероятно, никогда не поймет, исторической роли пролетлитературы, которая одна именно в каком-то будущем создаст произведения не только по содержанию, но и по форме, могущие действительно приравниваться к произведениям классиков и даже стоящие впереди.

Попутно т. Полонский совершает еще и другую, еще более недопустимую и прямо опасную ошибку. Он приравнивает «специалистов» литературы к инженерам, к военным специалистам. Он видит здесь прямую аналогию и ничто же сумняшеся ссылается на резолюцию ЦК ВКП(б). Ссылка эта,— конечно, сплошное недоразумение. Термин «специалисты», употребленный в резолюции ЦК ВКП(б), взят в кавычки. И не случайно взят в кавычки. Беда, право, с этими кавычками! О «специалистах» литтехники можно говорить лишь крайне условно, памятуя, что литература есть область идеологии и «литспециалисты», кто бы они ни были, есть специалисты-идеологи. Прекрасный пример представляет Виктор Шкловский, весьма недурный «специалист» литтехники. Как же можно не понимать таких вещей?

На непонимании их основана, между прочим, и вся критика Лефа т. Полонским. Что за мастера, ко-

торые никакой и ничьей идеологии не представляют и в то же время делают, по «заказу» пролетариата, «идеологические» вещи? Просто халтурщики? Но ведь это же не об'яснение. «Деклассированная интеллигенция», — говорит т. Полонский. Странным образом, однако, эта деклассированная интеллигенция не только не идет вслед за Есениным, но настойчиво стремится «взять на себя роль художественного выразителя рабочего класса», ни в малейшей мере при этом «не желая терять своей социальной самостоятельности» (см. упомянутую ст. т. В. Полонского). Нет спора, Леф—сложное явление, и там можно найти все, до халтуры включительно. Но в основном-то не представляют ли лучшие лефовские писатели именно те интеллигентские группы, которые в своем служении пролетариату «стремятся как можно глубже подойти к требованиям революции, как можно искренней и глубже принять ее задачи» (Полонский)? И не в этом ли секрет их «нежеланья» терять свою социальную самостоятельность?

Довольно, однако. Пролетарские писатели в своей трудной и ответственной работе будут продолжать учиться у классиков мировой литературы, у которых учатся и лучшие из попутчиков, используя все богатство существующих технических средств. И никому, тем менее т. Полонскому, не удастся столкнуть их с раз намеченного пути сладкоречивыми рассуждениями о «законности иных литературных влияний».

«ОРИГИНАЛЬНАЯ» ТЕОРИЯ № 2 ТОВ. ПОЛОНСКОГО.

Если по части искажения действительности пролетариат не имеет в нашу эпоху никаких преимуществ по отношению к другим классам, то совершенно иначе обстоит дело, по мнению т. Полонского, с пролетариатом в качестве читателя. И здесь у т. Полонского, как и всегда, имеется совершенно «оригинальная», своя собственная теория.

«Можно говорить о своеобразном «иммуните», которым располагает пролетариат по отношению к идеологиям. Пролетариат, в силу своей классовой психологии, в силу своеобразного положения в обществе, не только оказывается глух и слеп по отношению ко всему, что представляет собой святая святых разлагающейся буржуазии, но более того: он способен, благодаря своей классовой призме, извлекать даже из буржуазного искусства то, что ему на потребу...» (стр. 47).

Вот видите, как хорошо-то пролетариату. Они себе пишут, пишут, разлагают всячески, а ему, как с гуся вода, — одна польза.

Тут нам внезапно пришли на память предыдущие страницы статьи Полонского. Пришли и поставили в некоторый тупик. Там т. Полонский писал: «только в читателе своего класса художник помощью заразы искусства способен вызвать тот самый ряд идей и настроений, к которым он стремился, читатель же класса враждебного писателю, зараженный образами его искусства, способен вложить в эти образы иное содержание» (стр. 42).

Ведь вот оно как выходит. Иммунитет-то!.. Он оказывается для всех без исключения классов существует. Преимущество-то у пролетариата оказывается липовое! Все классы сожительствуют, будучи, так сказать, закупорены сами в себе. А если и влияют друг на друга, то как бы они ни старались, кроме взаимной пользы ничего сделать не могут.

Катастрофическое скудоумие этой, с позволения сказать, «теории» потребовало, как и можно было ожидать, от автора ее нового потока всяческих раз'яснений и вразумлений. Свобода печати? Вздор! И можно бы—да нельзя. Пролетариату, конечно, оно ничего, а вот мелкую и крупную буржуазию будет организовывать. Пролетариат не однороден? Имеются отсталые слои и т. д.? Ну, что же: я имел в виду авангард. А затем существует же критика, наша пролетарская критика, наш пролетарский рупор! И вообще разногласия ведь не в этом. Разногласия ведь лишь в том, где устанавливается «водораздел между литературой, с которой надо бороться оружием революционной цензуры, и литературой, с которой надо бороться оружием революционной критики».

«Теория» читателя т. Полонского поистине превосходит все предыдущие.

Если бы дело сводилось только к тому, чтобы доказать бесспорную, азбучную для марксиста аксиому о классовом характере читательской среды, о классовом восприятии читателем читаемого,—не зачем бы было т. Полонскому и кулаками махать. Тот,

кто отрицает это, тот просто не марксист. Пролетариат как класс (да и всякий другой класс), конечно, не может быть сдвинут с своего пути в результате простого идеологического влияния чуждых классов. Вопрос начинается за этим.

И тут две возможности: либо идеологическое воздействие, в частности через художественную литературу, может содействовать классу (в нашем случае пролетариату) в деле изжития своих, унаследованных мелко-буржуазных привычек и навыков мысли, может содействовать его работе по перевоспитанию представителей других социальных слоев. В этом случае, как совершенно очевидно, литература пролетариата может вызывать у читателей этих слоев и те ряды эмоций, на которые прямо рассчитывает, и, наоборот, литература иноклассовая, созвучная остаткам «ветхого человека» в пролетариате, может вызывать в нем ряды отрицательных эмоций, тормозить дело самовоспитания пролетариата.

Либо идеологическое воздействие на представителей иных классов вообще невозможно, тогда прав Полонский, заявляющий, что только у читателя своего класса может писатель вызвать тот ряд эмоций, на которые произведение рассчитано.

Все дело в том, как подходить. Можно подменить конкретную и социальную действительность, живые классы и их отношения абстракцией, схемой и тогда по схеме будет выходить «точь-в-точь», как написал Полонский. Можно подойти еще так, как подхо-

дят подлинные марксисты, как подходил Ленин, т.-е. видеть в каждом широком обобщении его конкретное, реальное содержание, и тогда схема Полонского немедленно отпадет прочь, как легковесная, оторванная от действительности, бессодержательная шелуха.

Меринг писал: «Нет ничего более неосновательного, как утверждение, будто Маркс и Энгельс своим материалистическим пониманием истории исповедывали тупой фатализм, изгоняли из исторического развития все идеальные движущие силы. Из их диалектического метода само собою вытекало, что если общество имеет определяющее влияние на государство, то и государство действует все-таки обратно; что если экономические факторы решают в последней инстанции, то на них могут все-таки влиять и идеологические представления; что если идеология не в состоянии производить самостоятельного действия, то отсюда отнюдь не следует, будто она не производит вообще никакого действия» («История германской социал-демократии»).

В конечном счете точка зрения т. Полонского представляет собой именно такой «тупой фатализм» в применении к литературной области. Идеология (литература) лишается всякой активной роли в борьбе классов, за ней остается лишь функция пассивного выражения интересов классов. Стоит только сопоставить схему Полонского с тем, что писали подлинные марксисты, как подходили они к этому же вопросу, чтобы убедиться в наличии колос-

сальных несводимых «ножниц» между их диалектическим методом и абстракцией Полонского.

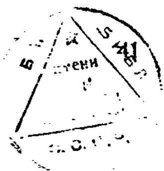
«Пролетариат, — писал Ленин, — всегда и везде рекрутируется из мелкой буржуазии, везде и всегда бывает с нею связан тысячью переходных ступеней, граней, оттенков. Историческая задача пролетариата — переварить, переучивать, перевоспитать все элементы старого» (1909, т. II, стр. 329).

«Рабочий класс стихийно влечется к социализму, но наиболее распространенная (и постоянно воскрешаемая в самых разнообразных формах) буржуазная идеология тем не менее стихийно всего более навязывается рабочим» (1902, «Что делать»).

«Всегда бывает связан», «Стихийно навязывается»... Как учитывается это вашей схемой, т. Полонский? Как учитывается ею, скажем, своеобразное положение пролетариата Англии? Пользуются ли тамошние вожди—лабористы и трэдюнионисты, связанные даже не с мелкой, а с крупной буржуазией,— пользуются ли они «иммунитетом» по части литературы буржуазии? И как обстоит дело в этом пункте с массами английского рабочего класса, пока еще не прогнавшего этих вождей?

«Там, в западно-европейских странах, начать революцию труднее, потому что против революции пролетариата стоит в ы с ш а я м ы с л ь к у л ь т у р ы, и р а б о ч и й к л а с с н а х о д и т с я в к у л ь т у р н о м р а б с т в е» (Ленин, 1918 г., т. XV, 309 стр., курсив мой—М. Л.).

До чего это «похоже» на теорию т. Полонского!



Быть может, однако, она, эта схема, это «обобщение» имеет силу лишь в пределах советской России? Не широкий тогда, весьма не широкий круг действия вашей теории, т. Полонский! Но зачем в таком случае возглашать так торжественно: «пролетариат имеет...» Так и скажите: «русский пролетариат». Впрочем, и это делу нисколечко не поможет.

«Нельзя не из чего строить коммунизм иначе, как из человеческого материала, созданного капитализмом, нельзя изгнать и уничтожить буржуазную интеллигенцию, надо победить, переделать, переварить, перевоспитать ее, как перевоспитать надо в длительной борьбе, на почве диктатуры пролетариата и самих пролетариев, которые от своих собственных мелко-буржуазных предрассудков избавляются не сразу, не чудом, не по велению божьей матери, не по велению лозунга, резолюции, декрета, а лишь в долгой и трудной массовой борьбе, с массовым мелко-буржуазным влиянием» (1920 г., том XVII, стр. 197).

Здесь каждое слово буквально хлещет т. Полонского. Классовое восприятие — уничтожает классовое влияние, это — «декрет» т. Полонского, это — его кабинетная «резолюция». А та связь русского (и мирового) пролетариата с мелкой буржуазией, на которую указывал т. Ленин, принята она ею во внимание или нет? А те мелко-буржуазные предрассудки, от которых избавится пролетариат в процессе культурной революции, которые живут в широких мас-

сах и по сей день, приняты во внимание или нет? А то повседневное, все вновь и вновь «стихийно навязываемое» влияние мелкой буржуазии, в окружении которой живет пролетариат (и о котором, кстати, напомнил т. Бухарин в журнале «Культура и Революция»), оно — реальность или выдумка, оно принято во внимание или нет? Что же, иноклассовая литература через все эти каналы может влиять отрицательно на пролетарского читателя или не может?

И другая сторона дела. Если только у читателя своего класса способен писатель вызвать тот ряд эмоций, на которые рассчитывал, то как, играет ли какую-нибудь роль литература пролетариата в деле перевода на коммунистические рельсы крестьянства, или она такой роли «принципиально» играть не может? Помогает ли она в деле решения пролетариатом исторической задачи «перевоспитания всех элементов старого общества» или не помогает и помогать не может?

Тов. Полонский — человек запасливый, у него есть еще видимость одной «лазейки». Дескать, я говорю не о классах, сожительствующих, и тем более не о классах союзных, — я говорю о классах враждебных. По крайней мере, подчеркивание этого момента имеется у т. Полонского. Напомним читателю, что сам же Полонский определяет спор свой с напостовцами не как спор о том, что надо или не надо печатать контрреволюционную литературу, а как спор о том, где лежит «водораздел» между литера-

турой, с которой надо бороться оружием цензуры, и литературой, с которой надо бороться оружием революционной критики (кстати, что могла бы вообще сделать эта революционная критика, если влияние всякой литературы целиком предопределено?). Иными словами — бессмысленно убеждать в том, что можно безболезненно печатать контрреволюционные произведения врагов («враждебный писатель не заражает читателя теми эмоциями, к которым стремится»), если споришь о том, вредна или не вредна как раз та литература, которую при всей ее идеологической чуждости к контрреволюционной отнести нельзя. Так что «лазейка» эта в действительности вовсе не лазейка, а тупичок!

Вся теория «иммунитета» — абстрактная, недиалектическая, неверная, плод кабинетных измышлений. Любая ленинская страница уничтожает ее целиком. Любой из заданных нами выше вопросов вскрывает ее неленинскую, недиалектическую выхолощенную сущность. В той «третьей» линии, которую формулирует т. Полонский, ей уготовано лечь в качестве одной из основ. Героям «третьей» линии она нужна, как необходимое звено: пиши, что хочешь и как хочешь, ибо все искажают — звено первое; учись поэтому у кого хочешь и чему хочешь, все равноценны, и даже современные буржуазные эпигоны несколько впереди — звено второе; печатай все что угодно и как угодно, кроме пользы ничего не бу-

дет — звено третье, нужное этим «либералам» от литературы для душевного успокоения.

Надо ли указывать еще раз, что здание это, возводимое из путанных, высосанных из пальца абстракций, возводимое методом антиленинским, неисторическим, ничего общего с материалистической диалектикой не имеющим, есть здание, возводимое на песке?

Надо ли еще раз указывать, что утвердиться между стульями никому не дано, и пресловутая «третья» линия существует лишь в растерянном воображении ее героев?

Все это понятно и так.

БЕЗМЕРНАЯ СНИСХОДИТЕЛЬНОСТЬ ИЛИ САМОРАЗОБЛАЧЕНИЕ «ПРОЛЕТАРСКОГО РУПОРА».

К чему могла привести т. Полонского его позиция? Теоретически имелось две возможности. Первая — т. Полонский искренно и тщательно продумает все вопросы до конца, признает свои ошибки, перестает выдумывать «формулы» и встанет в ряды борцов за пролетарскую литературу, полностью и целиком без всяких эклектических оговорочек и ужимок будет осуществлять партийную линию в литературе. И вторая—более реальная и подготовленная всем предшествующим — т. Полонский будет скатываться, и чем далее, тем больше, в лагерь противников пролетарской литературы, в лагерь воронщины, в лагерь скрытых и явных противников литературной политики партии. Исключен был только

третий вариант, тот, которого жаждал т. Полонский, — возможность формулировать основы некоей «третьей линии».

Уже полемика т. Полонского с Лелевичем по существу шла под знаком развития именно второго варианта. Тем более это стало очевидным после того, когда напостовство преодолело левые уклоны, и т. Полонский выступил с лицемерной статьей («К единому фронту»), назначение которой было толкать напостовцев вправо, к самоликвидации. К сожалению, самое последнее литературное выступление т. Полонского вносит полную ясность, уничтожает всякие сомнения в том, куда его путь лежит.

В своей последней статье («В. И. Ленин об искусстве в литературе». «Нов. Мир», кн. II) т. Полонский решительно и, повидимому, окончательно присоединяет свой голос к разрозненному хору противников пролетлитературы. В частности, в этой статье находят себе дальнейшее углубление и обоснование в корне неленинские рассуждения т. Полонского о читателе, под них, так сказать, подводится «базис». Вот что он здесь пишет: «А. А. Богданов... забыл о воспринимающей среде. Он знал, что в искусстве можно наблюдать (какая деликатность выражений! — М. Л.) отражение классовой психологии, но он забывал, что среда, воспринимающая это искусство, также ведь является классовой средой и восприятие ее, следовательно, может играть (какая предусмотрительная осторожность в сло-

вах!.. (М. Л.) свою критическую роль. Богдановская эстетика, с точки зрения марксизма, плоха недоучетом классового характера воспринимающей среды. Это обстоятельство просто не замечено А. А. Богдановым, как не замечено и его невольными продолжателями-напостовцами».

Снисходительность т. Полонского, поистине, не имеет границ: богдановская эстетика плоха тем, что Богданов забыл о классовом характере среды. «Напостовская эстетика» забыла об этом тоже — следовательно, она плохая богдановская эстетика. Тут бы и закричать! Тут бы и прижать к стенке! Но т. Полонский снисходителен, подозрительно снисходителен: не заметили, слов нет... Но это они невольно... По молодости, что ли, по неопытности, — можно простить!

Быть терпимым к грехам ближнего твоего, — дело хорошее. Однако, сознаемся прямо. Мы такой безграничной снисходительностью не располагаем. И в частности, т. Полонскому того, что он позабыл, того, что он не заметил, не простим. А не заметил он, как мы уже имели случай указывать, не много, не мало, как весь пролетариат в его конкретности, в его исторически сложившихся особенностях. Не заметил Полонский потому, что свет ему загородила абстрактная схема.

Богданов тут не при чем. Эстетика Богданова не марксистская эстетика, она никогда не была напостовской эстетикой и не могла ею быть. Отрицательное отношение напостовцев к теориям Богданова

общеизвестно. (Интересующихся т.т. отсылаю к работам т. Авербаха «За пролетарскую литературу», «Прибой», 26 г. и «Наши лит. разногласия», «Прибой», 1927 г.).

Разница между напостовцами и Полонским не та, что напостовцы покорно бредут за Богдановым, а ленинец Полонский их снисходительно предостерегает.

Вслед за Лениным мы видим конкретный класс, конкретного читателя, а для метафизика Полонского ленинский метод — дверь за семью печатями.

Это — Полонский, тот самый Полонский, который в вопросе о классовости искусства докатился до подлинно релятивистских формулировок, это он обвиняет напостовцев в богдановщине! Это же курам на смех!..

И нисколько не поможет ему то, что выпады свои он приурочил к статье о взглядах Ленина. Никого это не обманет и не может никого обмануть.

Когда-то Полонский намекающе писал:

«Утверждение своих противников, заявляющих, что пролетлитература и пролетискусство нам только еще заданы, что их надо строить, это утверждение напостовцы отождествляли с отрицательным отношением к пролетарской культуре и пролетарской литературе вообще, не желая разобраться в оттенках мнений своих противников». («Марксизм и критика», стр. 128—29).

По всей ситуации следовало понимать так, что «оттенок» сей есть сам т. Полонский, — старая литературная дева, кокетливо заигрывающая с мо-

лодым напостовцем. Следовало понимать, а можно было и не понимать! Полонский верен своему «методу». Может, это совсем кто-то другой и не «дева» даже.

И теперь, благо взятки-гладки, ничтоже сумняшеся, следующим образом заканчивает свою новую статью:

«Все же направление борьбы под лозунгами «пролетарской культуры», «пролетарской литературы (это—то направление, которое выдержало бой с воронщиной, это те лозунги, под которыми разгромлен литературный троцкизм!..—М. Л.) в истекшее десятилетие протекло не под влиянием взглядов Ленина на искусство и культуру, а в значительной мере (осторожность-то, осторожность-то какова! — М. Л.) под влиянием взглядов Богданова. С основания Пролеткульта, через группу «На посту» идеи А. А. Богданова пустили глубокие корни. Это, значит, слишком мало внимания уделялось взглядам Ленина на те вопросы, которые с легкой руки А. Богданова встали в порядок дня нашей дискуссии».

«Оттеночек», так сказать.

Но пусть Полонский пишет, что угодно и как ему угодно. Мы видели уже много попыток людей покрупнее и поталантливее Полонского оклеветать напостовство, извратить историю, изолгать факты. Все эти попытки неизбежно проваливались, обращаясь против самих покушавшихся. Так же печально окончится и эта.

«Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества».

Это завещал нам Ленин.

То, что делают напостовцы на литературном участке культурной революции, есть малая доля трудной и упорной борьбы за осуществление этого завета Ильича, за культурную революцию. И как бы ни старались, и как бы ни злобствовали наши противники — будь то последовательные и принципиальные, как Воронский, будь то беспринципные эклектики, как Полонский, — извратить этот факт не удастся никому и никогда.

РЕЦИДИВ БОГДАНОВЩИНЫ.

Неутомимый «жизнестоитель» тов. Чужак написал книгу, превосходящую по размаху все то, что он до сих пор писал. «Целевое» назначение этой книги, носящей претенциозное название «Фетишизм культуры», в самом корне взорвать и разоблачить «фетиши», с которыми тов. Чужак столь ревностно и столь бесславно боролся под знаменами Лефа.

«Разоблачить», впрочем, тов. Чужаку ничего, кроме самого себя, не удалось. Разоблачена лишь окончательно «богдановская» суть т. Чужака, ничего общего с ленинизмом не имеющая. Разоблачена лишь чуждость Чужака марксизму.

ТАЙНА ЧУЖАКА ИЛИ ВСЕОБЩЕЕ РАЗОБЛАЧЕНИЕ.

«Одни, — пишет Чужак в упомянутой брошюре,—представляют себе культуру, «как органически целостную и внутренне-согласованную с и с т е м у знания и практических приемов в областях материального и духовного производства» (Сизов, «Строительство культуры»)... Другие — как «сово-

купность всего созданного усилиями человека»... (М. Покровский), третьи — как «органическую совокупность знания и уменья, характеризующую все общество или, по крайней мере, его правящий класс», и — они же, «как развернутую и внутренне согласованную систему знания и умения во всех областях материального и духовного творчества» (Л. Троцкий).

«Как видите, — обобщает тов. Чужак — для всех троих культура это «результат», «совокупность», «система», т.-е. нечто уже готовое. Все трое рассматривают культуру, как цель» (стр. 4).

Методологическая ошибка тов. Троцкого, дающего отвлеченную метафизическую постановку вопроса, рассматривающего вопросы культуры вне их «становления», оторванно от практики, и благодаря этому на деле покидающего классовый метод — эта его ошибка общеизвестна, как общеизвестны и сделанные им и его единомышленниками (решительно осужденные партией) выводы о невозможности пролетарской культуры (и, в частности, пролетлитературы) в переходный период.

Хочет ли это показать и доказать тов. Чужак?.. Нет, не это. Потому что подход тов. Сизова в действительности противоположен троцкистскому. Сам Чужак оговаривается, что «разница между Сизовым и Троцким в том, что Троцкий мыслит себе культуру, как «развернутую и внутренне-согласованную систему», а Сизов, как «внутренне-согласованную и развертываю-

щуюся», т.-е. Сизов подводит классовый (культурный—М. Л.) баланс ежедневно, уделяет внимание и «процессу становления» (стр. 6).

А если так, то нельзя ставить Сизова за одну скобку с Троцким.

Тайна тов. Чужака обнаруживается нам в полной мере из следующей цитаты:

«Изъян в методологии наших товарищей, от Троцкого до Сизова, в том, что они берут какую-то «культуру вообще» в ее затасканно-шаблонном буржуазно-накопленческом истолковании. Строится какой-то коридор, до построения определенного, заранее намеченного участка которого мы обретаемся всегда в преддверии, питаясь не своей, а дедовски наследственной культурой. Смысл такой культуры — в накоплении для накопления, в бережном накоплении копилки и дальнейшем родственном вручении ее законному потомству — по мещанско-бессеменовским традициям» (стр. 18).

«Страшные» эпитеты тов. Чужака мы оставим в стороне, а возьмем вопрос по существу. Что здесь не нравится тов. Чужаку? Игнорирование классовой природы культуры? Нет. Подчеркнутые им самим слова не оставляют никакого сомнения: «культура по тов. Троцкому — это копилка, куда, по грошику, поколение за поколением человечество складывает свои пожитки для того, чтобы передать другому поколению» (стр. 24). Теперь сомнений быть не может. Тов. Чужак отказывается понимать культуру, как накопление «знаний и умения в областях

материального и духовного творчества». Именно в таком понимании видит фетишизм. Борьбе с ним посвящает свою брошюру. Очень приятно. Тем более приятно, что на ряду с «разоблачением», свержением «идолов» тов. Чужак дает, конечно, и положительные утверждения и «правильную» методологию:

«Необходимо безбоязненно перевести методологию культуры из области ретроспективно-обозревательных оценок... в область средств или орудий в ежедневной и живой всегда конкретной и реальной, а значит и «довлеющей дневи» борьбе» (стр. 20).

«Значение и смысл любого метода не в абсолютной (вне условной) его научности, которой вообще не существует и даже не в абсолютной «научности вообще», которой тоже не существует ... значение любого метода в его относительной классовой целесообразности...» (стр. 19).

Далее не безынтересная иллюстрация. Приведя цитату из работы Ленина «Детская болезнь левизны» о правильности бойкота парламента 1905 г. и о неправильности позиции «левых» в 1908 году, настаивавших на необходимости бойкота Думы, основываясь на удачном опыте 1905 г., тов. Чужак в высшей степени торжествующе заключает: «выходит так, что ни «участие» и ни «бойкот» нельзя сложить в «органически целостную и внутренне согласованную» копилку «практических приемов» това-

рищей Сизова и Троцкого, ибо *сложенные рядышком в копилку, они, т.-е. приемы, обязательно подерутся*» (стр. 51, курсив мой—М. Л.).

ЧУЖАК И МАРКСИЗМ.

Мы со скукой, но терпеливо следили за тем, как тов. Чужак «громил» методологию «Сизовых». Попробуем, однако, поближе присмотреться к методологии самого тов. Чужака.

Ленин писал:

«*Итак, человеческое мышление по природе своей способно давать и дает нам абсолютную истину*, которая складывается из суммы относительных истин. *Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины*, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания» (курсив мой).

Из этого у Ленина вытекает с неопровержимостью наличие в человеческих суждениях таких элементов, которые не зависят ни от человека, ни от человечества, наличие об'ективной истины. Богданов, как известно, отрицает и абсолютную истину, и об'ективное познание. Именно полемизируя с ним писал Ленин вышеприведенные строки. И вот как определял он самого Богданова: «Для Богданова (как и для всех махистов) признание относитель-

ности наших знаний исключает самомалейшее допущение абсолютной истины. Для Энгельса из относительных истин складывается абсолютная истина. Богданов—релятивист, Энгельс—диалектик». (Материализм и эмпириокритицизм, гл. II).

Совершенно понятно, что с точки зрения релятивизма не может быть никакого накопления знаний, накопления культуры. Все факты вне нашего опыта для нас не существуют. Весь наш опыт это есть «социально-организованная» психика, мир «нейтральных элементов». О каком «накоплении знания и уменья» может итти речь, если все представления и суждения человечества есть его суб'ективное заблуждение и только?

Богданов, по присущему ему эклектизму, таких выводов не делает, но читатель теперь, вероятно, и сам видит, что тов. Чужак, который маленечко попроще автора «Тектологии» («организационная наука») фактически договаривает то, от чего Богданов всячески изворачивался (это не исключает, конечно, той возможности, что Чужак «своим разумом дошел»). Разве, на самом деле, заявление о «несуществовании» абсолютной научности не есть та самая абсолютная условность (относительность), против которой боролся с махистами Ленин, против которой боролся с нашими идеалистами Плеханов?

«Общественные отношения видоизменяются,— писал Плеханов тогда,—видоизменяются с ними и научные теории. В результате этих изме-

нений является, наконец, всестороннее рассмотрение действительности, следовательно, об'ективная истина... И это знание есть уже об'ективная истина и никакой «рок» не сдвинет уже нас с этой открытой, наконец, правильной точки зрения». (Плеханов. «К развитию монистического взгляда», стр. 187, курсив мой—М. Л.).

А вот по Чужаку об'ективной истины не может быть.

«Не «абсолютно не научен» такой подход к культуре, как «вещь в себе», очень даже научный с точки зрения классовой буржуазно-последышной науки, а не научен в плане классово-пролетарской установки...» (Чужак, стр. 19).

Как-будто, предвидя появление Чужака, Ленин писал:

«С точки зрения голого релятивизма можно простым «удобством» для человечества об'явить допущение рядом с научной идеологией («удобной» в одном отношении) религиозной идеологии (очень «удобной» в другом отношении) и т. д...» («Мат. и Эмп.»).

Разве не есть подход тов. Чужака именно этот подход от «удобств»?

Не потому нельзя рассматривать культуру, как «вещь в себе», что это не научно, а потому только, что это классово не целесообразно. А ну, что было бы, если-б тов. Чужаку

почему-нибудь показалось совсем наоборот? При помощи такой методологии действительно не трудно дойти до утверждения целесообразности использования поповского амвона в целях насаждения пролетарской культуры, ибо—мерило отсутствует, об'ективной истины—нет!..

Отсюда понятно, в каком смысле «дело пролетариата экспроприировать» интеллектуальные «достижения» (кавычки тов. Чужака) и удачные «приемы» буржуазии (стр. 62). Не потому их надо экспроприировать, что они являются об'ективной истиной (например, основное в дарвинизме)—т а к о й н е т, но потому, и т о л ь к о потому, что по мнению тов. Чужака некоторые из них могут быть удачно использованы в интересах пролетариата.

Признание марксизмом абсолютной об'ективной истины ни в какой степени не исключает относительности наших познаний:

«С точки зрения современного материализма, т.-е. марксизма, исторически условны пределы приближения наших знаний к об'ективной абсолютной истине, но безусловно то, что мы приближаемся к ней... исторически условна всякая идеология, безусловно то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует об'ективная истина, абсолютная природа».

«Диалектика—в к л ю ч а е т в с е б я момент релятивизма, отрицания скептицизма, но не сводится к релятивизму». (Ленин, там же).

Отрицание культуры, как накопления человеческого знания и умения, отрицание сотрудничества поколений (чем по сути и занимается тов. Чужак), может быть только выводом из отрицания наличия об'ективного в человеческих знаниях. Рассуждения Чужака не что иное, как сведение марксизма к релятивизму, т.-е. уничтожение марксизма.

Такие факты, как учет коммунистическими партиями всего мира опыта ВКП (б) («дедовски-наследственная» культура), как борьба нашего поколения за социализм с сознанием того, что пожинать результаты этой борьбы будут новые борцы, подрастающее поколение («вручение потомкам»)—эти факты в «плане» тов. Чужака не находят себе ни места, ни об'яснения.

Понятно, что процесс «материализации общественных явлений», процесс «накопления культуры» (Бухарин, «Ист. мат.», стр. 306) для тов. Чужака не существует, что «общественное бытие» книги, галлереи, выставки и т. д., и т. п. для него—дверь за семью печатями—и естественно—вывод о невозможности никакой «внутренне-согласованной системы» культуры не только человечества, но и класса.

Вопиющим антимарксистским, антиленинским заявлением звучит это: «сложенные рядышком в копилку они, т.-е. приемы (Ленинские приемы, Ленинская стратегия борьбы!) обязательно переде-

рутся». «Ленинизм—эта «теория и практика пролетарской революции вообще, теория и тактика диктатуры пролетариата в особенности» (Сталин), внутренне единое диалектическое учение о борьбе пролетариата за диктатуру, за социализм это оно-то, расчлененное Чужаком на «приемы» и «приемчики», внутри себя передерется?!

ЕЩЕ О МЕТОДОЛОГИИ.

Самое поразительное, что тов. Чужак с его поистине выдающимся пониманием ленинизма пытается, ничто же сумняшеся, подпереть свою рассыпающуюся постройку... Лениным.

«Правильная революционная теория в свою очередь не является догмой, а окончательно складывается (курсив мой—М. Л.) лишь в тесной связи с практикой действительно массового и действительно революционного движения...» (Ленин).

Подчеркивая утверждение Ленина о тесной связи нашей теории с практикой, о ее диалектическом, а не догматическом характере, тов. Чужак не замечает (авось и другие не заметят) слов, «а окончательно складывается»... Почему? Да потому, что в этом отличие его методологии от методологии Ленина, потому что по Чужаку революционная теория никак не может «окончательно складываться», потому что его точка зрения—узкого эмпирика, релятивиста, не допускает никакой целостной

внутренне-согласованной системы— ни в частностях (напр., область полит. борьбы), ни в целом (совокупность надстроек).

Показательна в этом отношении его декламация о терминологии (стр. 55). «Мы (скажем):

Культура на таком-то фронте:

Культура на фронте политическом.

Культура на фронте осознания (?).

Фронт искусства, и т. д.

Но—никогда не—

фронт культуры—вещи в себе».

Что это, как не открытый отказ от диалектического материализма, как не замена его грубейшим эмпиризмом, уместным и понятным у буржуазного публициста, но совершенно недопустимым у человека, называющего себя марксистом!

Марксистская методология, диалектика, из понимания мира, как непрерывно движущейся материи выводит необходимость рассматривать явления в их взаимной диалектической связи, а не в абсолютной изолированности, как видит явления метафизик.

Тов. Чужак видит только «фронты», только отдельные «приемы», изолированно в абсолютной отдельности друг от друга («передерутся»), не будучи способен подняться до понимания их связи, их взаимозависимости.

Такова методология последовательного релятивизма, который в «начале начал» исходит ведь «от мыслей и ощущения к вещам», от идеалистически

понимаемого «опыта», который грубо эмпиричен по самой своей природе и только путем неприкрытой эклектики (пресловутая «подстановка») представителям этой методологии удается выскочить из познавательного тупика. Эклектикой пропитана и вся «работа» тов. Чужака.

«Целеустремленность», под которой преподносятся им его «откровения» ничего, конечно, общего с целеустремленностью ленинизма не имеет. Перевод методологии на средства—перевод на релятивизм, на субъективизм, на отказ от диалектики.

«Нет культуры абсолютной, приемлемой для всех обстановок и времен... еще более азбучной становится эта истина при классовом подходе к культуре... И уже совсем бесспорным является положение об относительном значении и смысле культуры, если рассматривать последнюю диалектически, т.-е. в плане целесообразных средств (Чужак, стр. 24).

Классовый подход—есть диалектический метод в действии. Он означает рассмотрение культуры не как культуры «вообще», но в ее исторической классовой относительности,—классовый подход нельзя противопоставлять диалектике. Но «диалектике» Чужака этой относительности мало. Для его относительности нужна особая «диалектика, «диалектика», которую можно противопоставить классовому подходу.

Это именно та «диалектика», о которой Плеханов писал, что она есть «злоупотребление диалектикой» (Кратил, утверждавший, что мы не можем и один раз войти в реку), та самая «диалектика», которая на вопрос «находится ли движущееся тело в данное время в данном месте» отвечает «не находится», которая имеет столько же общего с Марксовой диалектикой, сколько и формальная логика метафизиков.

О ЧУЖАКЕ И ТРОЦКОМ.

В статье «Общий характер диалектики, как науки» (см. «Архив К. Маркса и Ф. Энгельса», «Диалектика природы», стр. 221—29) Энгельс устанавливает следующих три закона диалектики:

1) Закон перехода количества в качество, 2) закон взаимного проникновения противоположностей, 3) закон отрицания.

Наиболее частой ошибкой (когда это—ошибка) ревизионистов всех мастей и разновидностей бывает игнорирование второго закона (нечего говорить, что без него невозможно правильное осмысливание других). Отсюда непонимание диалектического единства полярных (противоположных) категорий: абсолютного и относительного, бесконечного и конечного, и т. д., метафизическое разрешение в пользу или одной, или другой антитезы.

Методологическая ошибка тов. Троцкого в вопросе культуры (при правильном общем подходе— от об'ективной истины, от абсолютной природы) сводится именно к забвению закона взаимного проникновения противоположностей. Он берет одну сторону дилеммы—культуру, как цель, как законченное достижение, но забывает рассматривать ее как «средство», забывает о «становлении». Отсюда характерная абстрактность, отсюда забвение классовой природы культуры. Это—путь метафизиков.

Переводя руль на «средства», тов. Чужак повторяет ошибку с той разницей, что на этот раз за бортом остается другая сторона соотношения. Это путь «махизма».

Об'ективно — общественный процесс — процесс становления и бытия. Вопрос о средствах и достижениях есть суб'ективное выражение вопроса о становлении и бытия. Берущий одну сторону второй дилеммы, тем самым берет одну сторону первой дилеммы. Рассматривающий «достижение» исключительно в плане «средств» и отрицающий его как «достижение», тем самым отрицает бытие и знает только становление.

Чужак и сам понимает, что ушел от марксизма:

— Ага! Вы значит отрицаете самые достижения. Вы принимаете не «материю», а «процесс»!..—восклицает он за воображаемого противника, предчувствуя неизбежное. И спешит оправдаться:

— Ничуть!.. Мы ставим только так вопрос: что методологически-живому классу нужнее—фетишизировать ли «достижения»... или же отнюдь не отвергая достижений перегнать центр боевого внимания класса в «средства достижений»... Что нужней? Что плодотворнее?.. (стр. 27).

Ни то, ни другое, т. Чужак! И совсем напрасно характеризуя свой подход, как подход в «плане достиженски-волевом» вы беспокоитесь о том, что его смешают с «накопленчеством». Беспокойство излишне! Смешать нельзя. Разница очевидна. Но эта разница не разница между «вульгарным» материализмом и диалектическим материализмом (как может быть думает тов. Чужак), а разница между вульгарным материализмом и релятивизмом.

МЕТОД Т. ЧУЖАКА В ДЕЙСТВИИ.

Глубоко реакционный практический смысл «философии» тов. Чужака очевиден. Принижение значения революционной теории, научного предвиденья, разоблачение цели, как фетиша, и выпячивание пути, как цели (старо, как ревизионизм), суб'ективизм, «волевой императив» вместо об'ективного марксистского анализа и на нем основанного действия—эта практическая сторона воззрений тов. Чужака тут же незамедлительно им и демонстрируется:

«Мы не потому, конечно, захватили власть, что об'ективные условия для этого в виде крупной промышленности в первую голову так уж действитель-

но созрели... а потому, что все «события», приведшие к Октябрю настолько вопреки, «органической целостности» всех известных нам теорий развернулись, что нам уже просто-на просто не оставалось иного выхода» (курсив мой—М. Л.).

Вот, значит, как обстояло дело. Никакая «органически целостная теория» в Октябре не оправдалась, сама революция результат безвыходного положения, в которое неожиданно для всех и самого себя попал русский пролетариат... И такие книжки выпускались партийным издательством!

Хотите знать как обстоит дело теперь?

Пожалуйста:

«И эти же самые «события» вынуждают нас и ныне, вопреки научнейшей из систем (курсив мой—М. Л.), оставаясь в окружении капитализма, выходы нащупывать не столько в оборудованно-индустриальном Западе, сколько—тактически—(курсив автора) в отсталом Востоке» (стр. 58).

«Перед нами—не только классовая задача осуществления бесклассового общества на почве крупной машинной индустрии, но и самая элементарная задача—выдюжить... Мы вынуждены искать союза с той же деревней и Востоком. Две различных классовых задачи,—два различных культурных подхода» (курсив т. Чужака).

А чтобы не оставалось сомнений в каком смысле понимается «одна из этих задач» (да простит нас читатель!) вот эти строки:

«Было бы преступлением с нашей стороны отказаться от благоприятствующих нам на предмет продержаться ориентаций (курсив мой—М. Л.), но одновременно и смычка с крупной индустрией Запада представляется для нас задачей колоссальной необходимости...» (стр. 58—60).

Имеющие уши—да слышат. Ленинская теория и практика диктатуры пролетариата союза с крестьянством, смычки с крестьянским Востоком—это не марксизм, это вопреки марксизму; все это—судорожные движения утопающего «на предмет продержаться»—какие уж там «теории»! И есть ли чему удивляться в том, что для т. Чужака задача индустриализации страны, противостоит политике смычки с деревней, что для него это не одна, а две задачи, из которых вторая не более как тактический маневр.

Это метафизическое члененье и противопоставленье друг другу разных сторон одной и той же исторически данной задачи, это представленье о нашей революции, как об утлом суденышке на волнах «событий», опровергающих «научнейшую из систем»—все это ничто иное, как метод т. Чужака в действии.

Последней иллюстрацией применения этого метода приведем наиболее характерные «мозоли» из мудрствований тов. Чужака по вопросу о быте:

«Казалось бы уж камня на камне от исконной толстозадой Руси не осталось, а «исконный толсто-

задый быт во все щели всероссийского бытия полез». (Речь идет об эпохе «военного коммунизма»—М. Л.). Мало видно было сверху колупнуть колоду быта—нужно было тогда же в процессе встряски в целом ряде областей дать пусть бы черновые, но уже стойкие модели представляемого «завтра», отнюдь не оставляя разрушенного места пустым (стр. 69).

Тов. Чужак—в позе грозного судьи. У нас не было «средств»? Беда наша!.. Но это—не главное. «Главное—не оказалось сознания необходимости эти «средства» оказывать» (там же, курсив т. Чужака).

Безнадежно напоминать Чужаку, что были и ясли, и коммуны, и общественное питание, и «субботники», и небывалый школьный размах. Безнадежно доказывать, что не в отсутствии «сознания необходимости» тут было дело, а в отсутствии экономического фундамента для прочной постройки нового быта. Никогда т. Чужаку не понять, что именно теперь, медленно, но верно развивая социалистические элементы нашей экономики, подводя под нее новый технический базис, мы шаг за шагом, разрушаем устои старого мелко-буржуазного, неграмотного, косного быта и строим новый классовый быт, по сути своей являющийся не тормозом, а фактором непрерывного развития.

До всего этого Чужаку нет дела. Хоть и было да не было! Потому что как же быть тогда с «созна-

нием необходимости», которого, как доподлинно Чужаку известно—не оказалось[1]. Но это не все. «Сознанья», как выясняется, недостает и теперь:

«Эти рецепты (работа Л. Троцкого о быте—М. Л.) предлагались вниманию... всего лишь за несколько месяцев до знаменитой дискуссии, в разрезе которой даже трактовка вопроса официальным центром (курсив—М. Л.) кажется чуть ли не целой революцией».

В общем не так плохо. Даже «официальный центр» подает некоторые надежды, недостаточно, конечно (где ему до Чужака), но все же:

«консервативнейший писатель центра в номере московской «Правды» от 7 ноября 1924 г. заявлял:

«необходимо, чтобы рабочие (профсоюзы) подошли ближе к производству» и т. д. (стр. 73).

Вот видите: «даже» «консервативнейший» «писатель» «центра»!.. Смысл этого поощрительного похлопывания Чужаком по плечу «официального центра» до крайности прост: Троцкий неправильно подошел к вопросам культурной революции. Но у

[1] Любопытно сопоставить с этим утверждением Чужака его теперешние клятвы Лениным: вот-де, мол, у кого было образцовое сознанье, вот-де у кого научился Чужак быть Чужаком и т. д. Естественно, возникает вопрос: где же был Ленин, когда, как говорит Чужак, «недоставало сознанья»? Ведь громадное влияние Ленина на политику нашей партии—общеизвестно. Или, быть может, «сознанья» недоставало и у Ленина? Смелее. тов. Чужак.—М. Л.

Чужака счеты не с Троцким. У Чужака счеты с «консервативнейшими писателями» «официального центра», у которых, знаете ли—«недостаток сознанья необходимости». И пользуясь ошибками тов. Троцкого, как прикрытием, т. Чужак, с присущей ему «целеустремленностью», показывает им кукиш в кармане. Эх, Чужак, Чужак! И кого только вы надеетесь обмануть!

До сих пор попытки сокрушить пролетарскую культуру проходили под знаком защиты и всяческого подчеркивания об'ективного в науке и искусстве. Эти попытки оказались попытками с негодными средствами и «сокрушители» получили должный отпор.

Явно немарксистская брошюра тов. Чужака ставит, якобы, своею целью защиту пролетарской культуры от «посягателей». Под видом борьбы с троцкистским уклоном эта брошюра на деле ревизует марксизм и ленинизм и разоблачает тов. Чужака как релятивиста. По отношению к пролетарской культуре эта брошюра, таким образом, является такой же попыткой нанести ей удар на этот раз «слева». Результаты—не трудно предвидеть. Поход Чужака обречен на поражение. Партия в брошюре Чужака находят новое свидетельство выступления мелко-буржуазного оппортунизма под «левыми знаменами». Однако, спекуляция на явных ошибках троцкизма не прикроет антиленинского, ревизионистского, смысла теорий Чужака. И правые, и «левые» ошибки одинаково чужды большевизму.

ОБ ОБ'ЕКТИВНОМ СОДЕРЖАНИИ ИСКУССТВА.

Сказать, что «искусство есть познание жизни, в форме чувственного образного созерцания ее», сказать что «как и наука искусство дает об'ективные истины», что «оно опытно», что художник «имеет дело с об'ектом» и т. д.—это значит еще ничего не сказать. Разве в нашем понимании и искусства, и науки от этого что-нибудь прибавится? Разве мы получим отсюда ответ хотя бы на вопрос: почему существуют две формы познания, а не одна? Для того, чтобы познать явления во всем их своеобразии, недостаточно констатировать их единство. Действительное познание имеет место лишь тогда, когда явления познаются и в их единстве, и в их различии. И наука и искусство есть элементы об'ективного общественного процесса—и в этом их единство. И то и другое есть формы человеческого сознания, отражающего бытие, и отсюда их познавательное значение и в этом их единство. Но это две разные формы, и только тогда мы

их действительно познаем, когда познаем их как р а з н ы е формы. Это элементарное требование диалектики некоторые товарищи почему-то предпочитают игнорировать. Нет слов, что такое игнорирование вполне об'яснимо, если подойти к нему с точки зрения конкретных условий классовой борьбы в нашей действительности. Познавательная ценность, рассуждений этих товарищей, впрочем, от этого не становится выше [1].

Познать искусство в его различии от науки—это значит определить различие предмета науки и искусства, различие их методов, различие их социальной функции.

О различии предмета искусства и науки свидетельствует практика. Стал ли бы кто-нибудь из то-

---

[1] Попытка Л. И. Аксельрод (Ортодокс) истолковать формулировку Воронского «Искусство есть познание жизни с помощью образов» как формулировку, имеющую целью противопоставить реалистическое понимание искусства романтическому, — не отвечает действительности ни по существу, ни исторически. Статья тов. Воронского «Искусство, как познание жизни и современности» была написана им в период борьбы с напостовцами, заострявшими действенный момент в искусстве, его организующую роль, написана против напостовцев (всегда стоявших на почве реалистического понимания искусства), против этого заострения, которому Воронским было противопоставлено п о з н а в а т е л ь н о е значение искусства, к а к о с н о в н о е, е г о о п р е д е л я ю щ е е. Возможно, впрочем, что теперь тов. Воронский и убедился в несостоятельности своей точки зрения. (Смотри Л. Аксельрод. «По вопросам искусства», в №№ 6—7—12 «Кр. Новь» за 1926 год).

варищей, почивших на «единстве», изучать, скажем, по романам Жюль-Верна географию? Стал ли бы кто-нибудь из них по Арцыбашеву или Вербицкой изучать физиологию пола? и т. д., и т. п. Мы не сомневаемся, что при всем их нежелании видеть различия между наукой и искусством для указанных целей они предпочли бы обратиться к науке. Это было бы закономерно, так как—и в этом первое определение предмета искусства—он, этот предмет—не есть природа, не есть явления естественные. Всегда во всех случаях, когда идет речь об использовании художественного произведения в познавательных целях, речь идет о познании общественной жизни, а не о чем-нибудь другом[1].

Значит ли это, что предмет искусства и общественной науки тождественен, совпадает во всех своих частях? Можно ли, напр., по тем же произведениям Арцыбашева, да и по всем произведениям эпохи изучить всю сложность социальных причин и отношений, породивших эту литературу, судить о закономерностях социальных причин и отношений? Нимало не сомневаемся, что и в этом случае всякий предпочтет обратиться к общественным наукам—истории, социологии, политэкономии и т. п., вос-

[1] Явления естественные захватываются художественным произведением в той мере, в какой они вступают в то или иное отношение к людям, т.-е. потому, что общественная жизнь протекает не вне места и пространства, а не потому, что они сами по себе есть предмет искусства.

пользовавшись художественными документами, как иллюстрирующим материалом. Очевидно, что и тут тождества нет; что, отражая общественный процесс, эти две формы общественного сознания—общественная наука и искусство—отражают его неодинаково, в разной мере с разных сторон, и этим об'ясняется, что общественная наука существует как наука, не сливаясь с искусством, и наоборот.

В интересах дальнейшего надо остановиться еще вот на чем: не только недостаточно констатировать общее в науке и искусстве, не определяя одновременно их различие, но не нельзя также не отличать в самой науке разных ее ветвей. Так, Энгельс («В Антидюринге», стр. 41—43, «Московский Рабочий», 1922) всю область познания разбивал на три группы:

1) Науки о неодушевленной природе, предметы которой более или менее доступны для точного математического исследования: математика, астрономия, механика, химия, физика.

2) Науки о живых организмах.

3) Науки исторические, которые исследуют условия жизни людей, общественные отношения, правовые государственные формы, с их идеальной надстройкой, философии, науки, искусств и т. п.

Далее Энгельс констатирует, что, если в первой группе имеются лишь некоторые данные, представляющие собою вечные истины, что, если во второй группе «каждый отдельный вопрос может быть разрешен только по частям рядом многих исследо-

ваний, требующих столетий», то с 3-й группой обстоит по части «истин вечных в последней инстанции» всего хуже. Мы приведем здесь это место, в виду его исключительного интереса, полностью:

«В органической природе, по крайней мере, нам приходится иметь дело с рядом явлений, которые,— поскольку имеет значение наше непосредственное наблюдение, — довольно регулярно повторяются в очень широких пределах. Виды организма остались со времен Аристотеля в общем и целом те же самые. В истории общества, напротив того, повторение явлений составляет исключение, а не общее правило, по мере того, как мы удаляемся от первобытного состояния человечества, так называемого каменного века; а где такие повторения и имеют место, они никогда не приходят при точь-в-точь одинаковых условиях. Таковы, напр., история возникновения первобытной общинной собственности на землю у всех культурных народов и форма ее разложения. Поэтому в области истории человечества наша наука еще более отстала, чем в области биологии; более того, если в виде исключения иногда и удается познать внутреннюю связь общественных политических форм, известного исторического периода, то это по общему правилу случается только тогда, когда эти формы уже наполовину пережили себя и клонятся к упадку. Познание здесь таким образом по своему существу носит относительный характер, ограничивается выяснением связи и след-

ствий известных существующих только для данной эпохи и данных народов и по своей природе преходящих общественных и государственных форм». (Курсив мой—М. Л.).

Как видите, в прямой зависимости от различия предмета познания находится степень относительности самого познания, и именно общественные науки по своему существу дают нам наиболее относительную истину.

Таким образом, даже если считать, что предмет и методы искусства во всех отношениях совпадают с предметом и методами общественной науки, то необходимо было бы указать на особо-относительный характер истин, познаваемых искусством (по отношению к наукам о природе).

Что же, однако, отражает искусство, что оно познает? Если область естественных явлений в их закономерном движении не есть область искусства, если оно не познает закономерности общественного процесса как таковые, то что же конкретно находит свое отражение в произведениях искусства?

Тов. Бухарин, как нам кажется, близко подошел к правильному ответу на этот вопрос: «Мы видим, что науки систематизируют мысли людей,—пишет он в своей «Теории Истмата». — Но общественный человек, не только мыслит, но он также чувствует, страдает, наслаждается, желает, радуется, горюет, предается отчаянию. Искусство и систематизирует эти чувства, выражая их в художественных образах

или словом, или звуком, или движениями, или какими-нибудь другими средствами»[1].

Эта формулировка должна быть уточнена. Подходя к людям со стороны их чувств, искусство по самой природе людей охватывает и их мысли. Между теми и другими не лежит никаких непроходимых границ. Напротив, чувства выражаются в мыслях, мысли вызывают чувства. Далее—в чувствах и мыслях людей выражаются отношения людей. Таким образом искусство охватывает и эти отношения.

Суть вопроса, следовательно, не в том, что наука систематизирует мысли людей, а искусство их чувства, а в том, что искусство, в частности, литература, не отвлекает общественного сознания и общественных отношений от их конкретных носителей, от живых людей, но берет вместе с людьми как их чувственное переживание, берет как конкретную действительность, как конкретных людей, действующих в пределах определенного отрезка времени и пространства.

Этим определяется основное в познавательной функции искусства. Имея своим предметом чувственные переживания людей, оно отражает все социальные отношения, все общественное сознание,

[1] «Систематизацию» чувств в искусстве не следует смешивать с организующей чувства ролью искусства. У тов. Бухарина здесь вполне четкое разграничение.

как чувственное переживание конкретных людей. *Следовательно, искусство познает всю совокупность общественной жизни, но через чувства людей.* Как видно из этого, различие между искусством и общественной наукой не такое, как, скажем, между двумя любыми ветвями общественной науки, у которых у каждой свой конкретный участок совокупности общественной жизни, но гораздо более глубокое и существенное. Искусство не есть одна из ветвей общественной науки. У искусства своя область — чувства людей (взятые не как билогический факт, но как общественный), и так же как у науки — *вся совокупность общественной жизни, но в чувственном переживании и выражении.* Этим определяется, что искусство не является, не может являться основным источником познания жизни вообще. Этим же определяется ее громадная *дополняющая* по отношению к научно-историческим обобщениям роль.

Но чувственное преломление, *всегда конкретное,* «общественных форм, существующих для данной эпохи и данных народов», несравненно более относительно, чем их же отражение в общественной науке. Чувственное преломление — это суб'ективное преломление, ибо чувства всегда *чьи-нибудь.* Отсюда, между прочим, может быть понят *образный* характер искусства. Чувства перестают быть чувствами, превращаясь *в понятия о чувствах,* коль скоро имеет место отвлечение

от конкретных их носителей. Не отвлекаться же от них — это и значит дать образ людей вместе с их чувствами, дать образ чувствующих людей. Все композиционные «законы» об оправданности деталей (ружье, которое должно стрелять), о «свободных» и «связанных» мотивах и т. п. — все это специфическое выражение одного закона: содействовать выявлению образов живых людей с живыми чувствами и мыслями и в этом находить себе оправдание («мотивировку»).

Однако, не следует отвлекаться в сторону. Восприятие, эмоциональная оценка явлений общественной жизни тем или иным человеком зависит от его классового положения. И такие отношения и чувства, как любовь, имея устойчивую биологическую базу, социально складываются и выражаются не одинаково в различные эпохи общества у различных образующих его классов. Следовательно, различны и оттенки чувств и их выражение. Кроме того, здесь играют роль также многочисленные чисто индивидуальные преходящие и постоянные особенности, которые трудно учесть, но неизбежность и необходимость которых художник обязан принимать во внимание, если он не хочет, чтобы у него получилась схема, штамп.

Научное познание — опытно. Не только в том смысле, что, как и искусство, оно черпает свое содержание из опыта, но и в том смысле, что основным методом научного познания является опыт-эксперимент. «Естествоиспытатель,—как справедливо пишет

тов. Аксельрод,—имеет все же возможность проверить в той или другой степени справедливость его руководящих принципов экспериментальным путем; его дисциплинирует, сдерживает его фантазию лаборатория. Упорные факты — хороший наставник». Это же относится и к общественным наукам с тем ограничением, что прямой эксперимент, большей частью невозможный, там заменяется методом абстрактного отвлечения. Говоря вообще, науки выработали такую методологию, которая максимально обеспечивает их от суб'ективизма ученого. В искусстве такой обеспечивающей ту или иную степень об'ективности методологии не существует. Основной творческий метод художника, основной его критерий, это — он сам, его чувственные переживания. Художник должен чувственно через себя претворить отношения и чувства людей, выносимые им в произведение. Художник, как говорят, должен в какой-то мере перевоплотиться в своих героев. Насколько он окажется способным прочувствовать то, о чем пишет, настолько он достигнет об'ективности изображаемого. Отсюда громадное значение интуиции художника [1]. Но и сфера сознания, и сфера подсознатель-

[1] Отмечая, что научное творчество тоже покоится в значительной мере на интуиции, тов. Воронский (см. А. Воронский «Об искусстве», стр. 9, изд. «Прожектор») совершает крупную ошибку, стирая качественную разницу методологии научного творчества и искусства. Впрочем, эта его ошибка является лишь дальнейшим развитием его основной ошибки — стирания качественной разницы между наукой и

ного в классовом обществе формируются под влиянием класса. Следовательно, мера об'ективного в творчестве художника в основном дана его принадлежностью к определенному классу: все чувственные отношения и переживания изображаемых людей он преломит через свое ощущение, свою классовую природу, и эта передача будет постольку отвечать действительности, поскольку класс художника не находится с этой действительностью в противоречии.

В наименьшей зависимости от класса, от классовой борьбы находятся науки, имеющие своим предметом природу. Они как бы более удалены от большой дороги классовой борьбы. Но это нельзя принимать метафизически, как сплошь и рядом пони-

---

искусством вообще. Что же в том, что интуиция имела и имеет место в науке? Ведь и сознательное, а не только интуитивное «снятие покровов» с действительности имело и имеет громадное значение в художественном творчестве (напр., у Толстого). Между тем как именно методология научного познания наиболее гарантирует от суб'ективных ошибок, а методология художественного творчества в себе никаких гарантий не заключает. Мы можем негодовать и порицать, мы можем вскрыть классовую обусловленность, — но факт остается фактом, что для экспрессионизма, например, никаких об'ективных задач не существует: художественное произведение должно выражать психику индивидуума, и только, хотя бы эта психика была с большим «повреждением». Нечто похожее можно найти в суб'ективной философии (соллипсизм), но вряд ли существует такой ученый, который бы считал, что задача его науки закрепит в потомках его (ученого) душевное состояние.

мают. В действительности это нисколько не исключает того, что в ряде конкретных случаев на научных выводах отражаются классовые интересы, когда развитие науки приходит в противоречие с интересами класса. Это выступает особенно отчетливо там, где речь идет о широких научных обобщениях и выводах, о таких обобщениях, которые грозят основам мировоззрения класса. Эти вопросы неизбежно становятся об'ектом ожесточенной классовой борьбы. Но в общем можно сказать, принимая во внимание указание Энгельса, что эти науки наименее относительны и наиболее об'ективны.

Науки общественные прямо зависят от классов и классовой борьбы. Так, классическая политэкономия дала Марксу чрезвычайно много для его критического анализа капиталистической системы. Так, французские материалисты XVII века могли быть материалистами. Но коль скоро на арену общественной жизни выступил пролетариат и буржуазия почуяла опасность, ее общественная наука все более начала утрачивать об'ективный характер, т.-е. общественная наука будучи вообще более относительной, становилась и менее об'ективной. Содержание произведений искусства еще более относительно. Чувство, отношения и мысли людей, характерные для людей сегодня, не характерны для них завтра, с изменением общественной обстановки.

Ученый установит закономерность изменения общественной обстановки, изменения отношений. Художник должен создавать другое произведе-

же. Ученый обобщает данные различных этапов развития человечества в пределах современных «общественных и государственных форм», выводит из этих данных «закон».

Художник дает конкретный образ чаще какого-либо отрезка одного этапа развития (типичный пример — романы Тургенева). Произведения, охватывающие отношения целых эпох, насчитываются единицами.

Следовательно, если даже художник дает об'ективную картину отношений и чувств, — он дает все же картину очень относительную.

Степень относительности, конечно, различна для различных произведений. Так, менее относительны произведения, охватывающие эпоху, прослеживающие на конкретных людях, на их отношениях и чувствах с большой степенью об'ективности основные для эпохи социальные отношения (хотя бы «Война и мир»).

Отраженные в других произведениях особенности характеров у представителей одного класса в данную эпоху оказываются настолько живучими, что в некоторой вариации встречаются и в другие эпохи и у других классов (например, Хлестаков).

Большинство же произведений отражают гораздо более преходящие и неповторяющиеся куски общественного бытия. Степень относительности их всех будет различна. Именно об этой относительности говорят, указывая обычно на разную «длительность жизни» произведений.

К вопросу можно подойти еще иначе, рассматривая искусство как целое, образующееся из всей совокупности произведений искусства, созданных человечеством.

Тогда возникает следующий вопрос: не отражает ли вся совокупность искусства в образах (как общественная наука в понятиях) весь общественный процесс в целом? Но это только возвращение к исходным позициям. Да, конечно, отражает. Но как отражает?

Исторический материализм есть примененный к общественным явлениям диалектический материализм. Но исторический материализм, являясь единственным научным методом познания явлений общественной жизни, вовсе не означает отрицания для каждой общественной эпохи своих отношений, своих закономерностей, особенностей развития. Всякая общественная эпоха имеет свои «связи и следствия» (Энгельс). Не может быть и не существует такого художественного произведения, которое отразило бы в себе все отношения всех эпох исторического прошлого человечества. Значит правильнее говорить о совокупностях искусства конкретных эпох, конкретных этапов развития производительных сил и экономических отношений. Но искусство эпохи выражается также не в одном художественном произведении, а в ряде их (при чем в ряде различных ветвей искусства — литературе, живописи, архитектуре и т. п.). Круг замыкается: перед нами необходимость выяснить степень их отно-

сительности, степени относительности каждого из них, для того, чтобы понять, как отражается общественный процесс в их совокупности. А как только мы поставим вопрос таким образом — наши выводы станут неизбежны. Вообще говоря, наличие или отсутствие произведений широкого и глубокого охвата находится в зависимости от конкретных исторических условий, от конкретных условий классовой борьбы. Совершенно очевидно, что наименее об'ективные произведения будут и наиболее относительными. Беря отношения людей в чувственном переживании их, творя конкретные образы, искусство отнюдь не занимается фотографированием. Всякое художественное произведение—о б о б щ а е т. Об'ективность же обобщения, — как видно из сказанного раньше, — прямо зависит от классового положения художника и от положения его класса. Из всей массы людей эпохи художник должен увидеть, выхватить тех, которые для нее типичны. Из всего многокрасочного калейдоскопа человеческих чувств и мыслей он должен выявить те, которые наиболее показательны, наиболее типичны именно для этих людей, для этих отношений. Идет ли речь о членах родного класса или о представителях других классов, он должен, преломив через себя этих людей, эти отношения, эти чувства, — в е р н о и х п е р е д а т ь. Пусть это даже будет не эпоха, только ее какой-то маленький отрезок, но произведение будет об'ективным произведением. Таким художником может быть только художник класса, ведущего эпо-

ху, классовые интересы которого в том, чтобы человечество развивалось, прогрессировало, а не топталось на месте или шло назад. Таким художником не может быть, напр., в нашу эпоху Илья Эренбург, глаза которого — кривое зеркало.

В классовом обществе искусство наиболее об'ективно выражает мироощущение, мировоззрение, внутриклассовые отношения класса, создавшего произведения; в зависимости от этого мировоззрения, в зависимости от положения класса в производстве, в зависимости от классовых отношений — находится об'ективность художественного изображения этим классом отношений с другими классами и мироощущения их представителей. Достаточно яркие примеры: Платон Каратаев у Толстого, переряживание «мелкопоместных» в казацкие жупаны у Гоголя. Художнику класса нетрудового чрезвычайно трудно дать подлинную картину мироощущения классов трудовых. Иное положение в производстве, иной опыт, иное эмоциональное отоншение к одним и тем же фактам.

Итак: предмет искусства не совпадает с предметом науки вообще, предмет искусства совпадает с предметом общественной науки, но общественные явления берутся искусством в чувственном выражении их у кон-

кретных людей и отражаются через преломление в мироощущении художника.

Познавательные возможности искусства, так же как и общественной науки, ограничены: 1) тем, что познание в области общественной жизни «по своему существу носит относительный характер, ограничивающийся выяснением связей и следствий известных существующих только для данной эпохи и данных народов и по своей природе преходящих общественных и государственных форм»; 2) тем, что степень об'ективности познания общественной жизни в классовом обществе находится в зависимости от положения познающего класса.

Кроме того, в отличие от общественной науки познавательные возможности искусства затруднены: 1) тем, что отражаемые в каждом произведении отношения, чувства и мысли людей несравненно более изменчивы и преходящи, чем основные «общественные и государственные формы», в рамке, которых они заключены. И только лишь некоторые худ. произведения принимаются до уровня основных отношений эпохи; 2) своеобразием методов худ. творчества, ставящих возможность полного и точного отображения мироощущения и мировоззрения классов внешних по отношению к классу художника в бóльшую зависимость от классового мировоззрения и мироощущения самого художника.

С вопросом об об'ективном содержании искусства, связан еще вопрос об историко-познавательной цен-

ности художественных произведений. От современного художественного произведения мы требуем об'ективного изображения современности. Следовательно, не умирающих отношений и чувств, представляющих «вчера» человечества, уродующих подлинную картину общественной жизни, находящихся в противоречии с ее развитием, но тех, которые развитие выражают. Мы в праве этого требовать, потому что мировоззрение уходящих классов искажает об'ективную действительность. Однако, всякое художественное произведение, как бы искаженно оно ни отражало действительность, представляет собой, как вытекает из выше изложенного, документ определенного класса. Если в нем действительные отношения искажены, если в нем об'ективная действительность изображена неверно, — это не значит еще, что он лишен всякой познавательной ценности. Мировоззрение класса, сколь бы ни противоречило оно действительности, закономерно определено положением класса в обществе. Как об'ективным фактом является общественное положение класса, так точно об'ективным фактом является его мировоззрение независимо от сущности этого мировоззрения. Иными словами — если не всякое художественное произведение дает возможность познать, основываясь на нем, действительные отношения и чувства всего общества или даже только основных классов эпохи произведения, то всякое произведение дает возможность получить,

основываясь на нем, представление о чувствах, мыслях, переживаниях, внутренних отношениях, отношениях к общественной среде, самооценке (хотя бы и неверной) того класса, который художественное произведение создал. В этом историко-познавательная ценность всякого художественного произведения. Легко видеть, что историко-познавательное значение худ. произведения находится в прямой зависимости от степени его об'ективности, от степени его значения для познания современности. Чем выше значение художественного произведения для познания современности, тем более высоко будет его историко-познавательное значение.

Даже, скажем, роман Клычкова «Чертухинский балакирь», реакционный по настроению и содержанию, при всем его противоречии об'ективному, все же представляет исторический интерес, как документ, выражающий настроение некоторых слоев интеллигенции (так или иначе связанных с деревней) в эпоху социалистического строительства. Другое дело, что его историко-познавательная ценность несравненно выросла бы, если бы он хотя сколько-нибудь верно отражал действительные отношения современности. Тут существенно отметить еще вот что: произведение, утратившее всякое непосредственное значение для познания нашего сегодня, произведение «устаревшее» — продолжает быть необходимым человечеству для косвенного по-

знания современности. Только хорошо зная прошлое, можно вполне понять настоящее.

Познавательное значение искусства отнюдь не исчерпывает его общественной роли. Оно лишь дает известную точку опоры для того, чтобы эту общественную роль искусства понять.

СОДЕРЖАНИЕ.

60 КОП.

